anxa
87-B
6353

SOROLLA

SU VIDA Y SU ARTE

116 ILUSTRACIONES

From the Library of

GEORGE CHARLES WILLIAMSON,

Burgh House, Hampstead.

SHELF 118 1907.

i 15F

BIBLIOTECA DE ARTE ESPAÑOL

DIRIGIDA POR RAFAEL DOMÉNECH
PROFESOR DE HISTORIA DEL ARTE EN LA ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA
ESCULTURA Y GRABADO DE MADRID

Volumen .I.

SOROLLA

MADRID : LEONCIO MIGUEL, EDITOR : MCMX

EX LIBRIS
CLEFFORD DUFF

SOROLLA
Autoretrato

15F

SOROLLA

SU VIDA Y SU ARTE

POR RAFAEL DOMÉNECH

116 ILUSTRACIONES

LEONCIO MIGUEL, EDITOR
CALLE DE ECHEGARAY. 19 : MADRID
1910

QUEDAN RESERVADOS LOS
DERECHOS DE PROPIEDAD

Á

THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA,

PROPAGADORA DE NUESTRAS ARTES

EN EL NUEVO MUNDO:

RAFAEL DOMÉNECH.

Las fotografías utilizadas para obtener los grabados que forman la ilustración de este libro, son obra de Don Antonio García, de Valencia; de Don Cristián Franzen y Don M. Moreno, de Madrid, y de The Hispanic Society of America, de Nueva York. A todos expresamos nuestro cordial agradecimiento por habernos autorizado para publicarlas, lo propio que á los Sres. Condes de Heeren por la del «Bote blanco», que tuvieron la amabilidad de enviarnos.

PRÓLOGO

HACE un año escribimos el prefacio del primer tomo de nuestra BIBLIOTECA DE LAS ARTES DECORATIVAS, y en aquellas páginas exponíamos extensamente la finalidad de la empresa comenzada y cómo habíamos de desarrollarla. Hoy damos principio á otra, que en cierto modo depende de la anterior y la completa, y es la publicación de una BIBLIOTECA DE ARTE ESPAÑOL, tanto antiguo como moderno. Libros y estudios meritísimos tenemos sobre nuestros grandes artistas y épocas eminentes de la actividad artística nacional; basta citar, para comprobar esto, el libro del Sr. Beruete sobre *Velázquez*, el de D. M. B. Cossío sobre *El Greco*, y un buen número de trabajos monográficos tan excelentes como *Los barros vidriados andaluces*, el *Diccionario de Artífices sevillanos*, y los tomos de *Sevilla Monumental y Artística*, de D. José Gestoso; *Las sillerías de coro españolas*, del Sr. Quintero; la obra monumental del Sr. Lampérez sobre la *Historia de la Arquitectura cristiana española*; la nueva edición de los *Monumentos Arquitectónicos de España*; el ensayo sobre la *Historia de la orfebrería española* y *La Pintura en Madrid*, del Sr. Sentenach y Cabañas; *Las rajolas valencianas y catalanas*, de D. José Font y Gumá; *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, por los Sres. Puig y Cadafalch, A. M. Folguera y J. Godoy; *Les pintures murals catalanes*, del «Institut d'Estudis Catalans»; los diferentes estudios del Sr. Mélida sobre Arte español; el *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, de D. Elías Tormo; los *Estudios de Arte*, del Sr. Martí Monsó; *El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela*, del Sr. López Ferreiros, y otros más, que omitimos consignar aquí para no hacer demasiado extensa esta lista.

Pero, estos libros, copiosísimos de doctrina y de investigación, están escritos más para los profesionales que para el público amante del Arte. Su precio, frecuentemente elevado, y la mucha cantidad de texto que contienen, son dos motivos sobrado grandes para que no puedan difundirse ampliamente entre el público.

Y no es, ciertamente, la segunda de las razones, un reproche contra la cultura y la voluntad de las gentes, no; es un hecho natural el que no tengan inclinación á leer mucho sobre arte quienes no son profesionales en materia de erudición artística. El público y aun los artistas mismos prefieren ver muchas obras de Arte (ó reproducciones de éstas) y leer lo menos posible.

Y hay una razón fundamental de enseñanza artística que lo justifica. Razón que hoy reconocen los historiadores del Arte y que, conforme á ella, tratan de construir (valga la palabra) sus libros.

Artistas y público quieren hallarse en una gran libertad de criterio para juzgar las obras de arte; quieren tener criterio personal, y esto les lleva á ver muchas obras, ó reproducciones de las mismas, y leer sólo aquellos datos y elementos de juicio absolutamente imprescindibles para juzgar y sentir por cuenta propia. Y debemos confesar que

éste es el mejor camino para tener un público consciente y que resulte, por tanto, una fuerza impulsiva en la vida artística, mil veces mejor que un coro pasivo, que un tornavoz de lo que la crítica le dicte.

Nosotros, al fundar nuestra Biblioteca de Arte español, tomamos muy en cuenta todo esto, y nuestros libros procuraremos que sean verdaderos *Corpus* de documentación gráfica, que den una base, lo más completa posible, de juicio, sobre un maestro, un arte particular ó cierta época de nuestra historia artística nacional.

Por otra parte, el conocimiento del arte español se ha popularizado poco entre nosotros y en países extranjeros. Así, por ejemplo, conocemos mucho mejor la obra de los pequeños maestros holandeses y flamencos, que la de Ribalta, Espinosa, Valdés Leal ó del mismo Zurbarán, con ser el nombre de éste tan popular.

Nosotros creemos cumplir con un deber de patriotismo y de culto al arte, iniciando en nuestro país un movimiento intenso de labor literaria en el campo de las artes. Á falta de otros méritos, nuestra empresa tendrá al menos estos dos.

Comenzamos nuestra Biblioteca de Arte español consagrando un tomo á Sorolla. La personalidad de éste en España y en el extranjero, su gran producción, las condiciones especiales de su temperamento y del modo como éste se ha formado y ha ido evolucionando y, por último, las conquistas suyas en el campo de la pintura nacional son, á nuestro entender, motivos más que sobrados para presentar á nuestro público una figura de tanto relieve artístico y de tanto valer en la historia contemporánea de nuestro arte. Y todas estas afirmaciones no suponen intención de rebajar el mérito de otros artistas españoles del tiempo presente.

Nuestros estudios de crítica é historia sobre el arte español, se ajustarán estrictamente al criterio con que hemos emprendido nuestra Biblioteca de las Artes Decorativas. Suprimiremos todo adjetivo encomiástico y no nos proponemos dar, ni aun señalar, categorías de valor individual en el campo de las Artes.

Aun tratándose de artistas contemporáneos, nuestra obra será puramente de exposición y análisis, con toda la serenidad de juicio que para ello se requiere. Nuestros entusiasmos por un maestro ó por una tendencia en Arte, no debemos mostrarlos al público, pues, al cabo y al fin, nada le interesarían. Ésta es una cuestión puramente personal; que cada lector, allá en el fondo de su corazón y de su inteligencia, dé las preferencias que quiera y sienta los entusiasmos que estén más en consonancia con su temperamento y con su educación artística.

Rafael Doménech.

Villanueva y Geltrú, Agosto de 1909.

SOROLLA
SU VIDA Y SU ARTE

.I.

NO SIEMPRE la historia del arte puede presentar casos de la evolución clara y franca de un temperamento individual; bien por el modo de producirse éste, bien por falta de datos suficientes para reconstruir esta evolución la crítica histórica. En Sorolla ocurre lo contrario : datos los hay en abundancia y recogidos directamente; el caso de su evolución artística es de lo más claro y lógico que imaginarse quepa. Viendo sus primeras obras, y conociendo el ambiente artístico en que ha ido moviéndose, la crítica puede hallar el hilo conductor del desarrollo de su temperamento, y ver que las fases de la vida artística de ese maestro han sido como era preciso que fuesen y se han sucedido con un rigor lógico inflexible.

Tal vez nos falte distancia cronológica para poder enfocar bien la obra toda de Sorolla, y colocarla en su debido sitio en el campo de la historia del arte, tanto desde un punto de vista de técnica como de estética pictórica. Pero, lo que en ese enfoque pueda hoy perderse, se gana, en cambio, con creces, en saber comprender y sentir el temperamento de nuestro pintor y el de su medio ambiente.

Sorolla es valenciano, y el medio ambiente fundamental de su arte ha sido Valencia. Por encima de todo, es hoy por hoy el pintor de la tierra levantina.

No creemos nosotros que todo el fondo de la obra de Sorolla sea únicamente el de ese regionalismo artístico, no; hay en ella un doble y más substancial carácter, no sólo nacional sino universal, siquiera tenga como punto de partida aquél, de más pequeños límites.

Nació Sorolla en Valencia el 27 de Febrero 1863. Dos años después morían del cólera sus padres, y fué recogido por sus tíos carnales D.ª Isabel Bastida y su marido D. José Piqueres. Criaron éstos á Sorolla con el cariño de padres. En su modesta condición de artesanos, procuraron hacer de su sobrino un trabajador culto. Enviáronle á la Escuela Normal, para que hiciese sus estudios de primeras letras; pero bien pronto los maestros y los tíos de Sorolla hubieron de convencerse de que la inclinación de éste no era ni del lado del oficio de su tío ni tampoco del de las letras. Emborronaba cuantos trozos de papel caían en sns manos, y sus estudios eran *ilustrar* los libros suyos de la Escuela. Le-

jos sus tíos de empeñarse en contrariar la voluntad de Sorolla, lleváronle á la Escuela de Artesanos, primero, en donde aprendió con Don Cayetano Capuz los rudimentos del dibujo, y más tarde, á la edad de 15 años, ingresaba en la Academia provincial de Bellas Artes de San Carlos.

Los progresos en ella fueron rapidísimos.

Su tío procuró atender á todos los gastos de su educación artística; pero éstos eran superiores á sus recursos económicos, y Sorolla, en la niñez aún, tuvo que pensar en pintar *cosas* para vender y ayudarse, así, en los gastos de sus estudios de arte. Un día vendió, á un pequeño negociante de antigüedades, un *bodegón* por la suma de cien reales, mitad cobrados en metálico y mitad en trastos viejos. Pocos días después, un fotógrafo de Valencia, persona de gran temperamento artístico y de los primeros que en España supieron llevar la fotografía por la senda del arte, vió, en casa del comerciante de antigüedades, el cuadrito de Sorolla; admiró la excelencia con que estaba pintado, lo compró en unos cuantos duros, se enteró de quién era el muchacho autor de la obra, y, al saber sus condiciones de vida, tomóle bajo su protección. Fué Don Antonio García un nuevo padre para Sorolla, que continuó la obra meritísima de aquellos bondadosos artesanos.

Sorolla ya no tuvo que preocuparse en obtener con su paleta recursos económicos para atender á sus estudios de arte. Dedicado por completo á ellos, sus progresos fueron tales que en 1884, á los 21 años de edad, presentaba á la Exposición Nacional de Madrid sus cuadros *El Dos de Mayo*, por el que obtuvo segunda medalla, y una cabeza de estudio.

Al certamen anterior, Sorolla había enviado dos marinas, que pasaron inadvertidas al jurado y á la crítica. Valencia celebró, en 1882, una Exposición Regional, y á ella, en la sección de pintura, concurrió Sorolla, presentando un cuadro cuyo asunto es una *Monja en oración.*

* * *

Bastan las obras indicadas (descontando las marinas que su autor borró más tarde), para tener indicios del temperamento de Sorolla y suponer qué desarrollo había de ser el de su arte.

Creemos muy fundamental el analizar todo esto. El cuadro de la *Monja* no supone más que la influencia natural ejercida por un maestro de prestigio en un artista incipiente. Este caso se repite siempre en la historia.

Domingo había sugestionado á los artistas valencianos. Se dibujaba á la manera de Domingo en la clase del natural, de la Academia de Valencia, y en su clase de colorido se pintaba á la manera de Domingo. En el Museo de la capital levantina hay un admirable cuadro de ese maestro, una *Santa Clara en éxtasis.* Analícese el lienzo de Sorolla *Monja en oración*, y se verá que nada tiene de personal. Sorolla, al pintar para la Exposición de Valencia se acordó del maestro cuyo influjo predominaba entonces en la pintura valenciana.

Más tarde, pintó la *Cabeza de estudio* y *El 2 de Mayo*, y para ello se puso frente á frente del natural : entonces fué cuando su temperamento comenzó á revelarse.

Sin duda alguna, en esas dos obras predominan otros influjos, el del cuadro de historia y el de las sobadas cabezas de viejo, como estudios. Pero aquí es sólo el asunto lo extraño; la manera de verlo y de realizarlo tiene bastante de personal. En la *Cabeza de estudio* es una ejecución amplia, franca y tendiendo á sintetizar. Se construye pintando, y no se policroma un dibujo. Ese proceso pictórico (que no era nuevo, pero sí muy ol-

vidado) había de ser la base de la técnica de Sorolla, que con el tiempo se desenvolvió en ricas conquistas.

Pero, con ser esa senda importante en la vida artística de Sorolla, mucho más lo es la que manifiesta su cuadro *El 2 de Mayo*. Un análisis de él revela inmediatamente que no fué pintado en el estudio y que todo su artificio está en reconstruir la escena histórica. Allá en los grandes corrales de la Plaza de Toros de Valencia, y en pleno sol, colocó Sorolla los modelos y pintó el cuadro. Técnicamente, aquello era ir de un modo directo al natural. Los cañonazos y el fuego de la fusilería fueron sustituídos por fuegos artificiales; no importa, bastaba eso para la realidad pictórica.

Sin temor á equivocarnos, podemos asegurar que Sorolla no conocía ni de nombre siquiera á los maestros de Barbizon; menos aún su estética y su técnica pictórica. A Valencia no llegaban esas cosas... Y, sin embargo, Sorolla sigue á éstos : pintar directamente la realidad. Esto constituye toda la base de su arte; fué cuestión de temperamento el seguir esa orientación pictórica, y, por evolución lógica, había de ir á parar á su pintura presente. No es ésta un radicalismo, es una consecuencia natural del punto de partida, que un temperamento poderoso de artista y de pintor había de desenvolver, y que sólo circunstancias de ambiente podían modificar en lo externo y de un modo pasajero, ó detener breve tiempo su marcha. Así, el ambiente predominante en la juventud de Sorolla le hizo pintar un cuadro de historia; más tarde, el ambiente de Roma le hizo ejecutar el cuadro del *Entierro de Cristo*, pero, pintado en condiciones técnicas iguales á *El 2 de Mayo*, según veremos más adelante. Luego, los asuntos históricos y místicos fueron sustituídos por los temas morales y sociales, y sus cuadros de tesis, *Otra Margarita*, *Trata de blancas*, *¡Aun dicen que el pescado es caro!* y *Triste herencia*, en el fondo, obedecen como aquéllos á influjos externos á su temperamento; por lo mismo, esas obras son en número insignificante.

Otros influyeron no sólo en el asunto y, en poco ó en mucho y de rechazo, en la técnica, si no directamente en ésta, bien por un ambiente artístico del que no pudo aislarse (*El Padre Jofré protegiendo á un loco*), bien por... la dura imposición del gusto del público y la lucha por la vida; son estas obras las que constituyen un paréntesis en su labor artística.

Durante ese período de la vida de Sorolla, había éste hecho un viaje á Madrid, para copiar en el Museo del Prado cuadros de Ribera y de Velázquez.

Con estos dos viejos maestros españoles tiene grandes afinidades de temperamento Sorolla. Con el primero, por la energía de su construcción pictórica; con el segundo, por su proceso lógico frente al natural, yendo por etapas perfectamente definidas á la solución de los problemas pictóricos planteados en su tiempo, y aun adelantándosele en mucho.

Nuestro primer recuerdo de Sorolla, se refiere á sus oposiciones á la plaza de pensionado en Roma, creada aquélla por la Diputación de Valencia. Fué esto poco después de su primer triunfo en Madrid con el cuadro *El 2 de Mayo*. El ejercicio importante consistió en pintar un asunto dado por el tribunal. Aquél fué sobre un hecho de la guerra napoleónica en Valencia : *El Palleter dando el grito de independencia*. Real ó legendario, ese hecho muestra bien el espíritu de protesta del pueblo valenciano contra los ejércitos franceses que invadieron la península. Ocurrió ese primer movimiento de Valencia en su gran plaza del Mercado. Es preciso verla para comprender su carácter : amplia, inundada de sol; cerrada por tiendas, con sus muestras pintorescas y sus telas de tonos vivos; las hortelanas, con sus inmensos montones de verduras y frutas, resguardadas del sol por toldos de lona blanca; aquello es una inmensa sinfonía de tonos brillantes, de manchas de luz vivísima y de sombras trasparentes y cálidas. Añadid á ese gran movimiento de la

luz, á esa animación de los colores, el continuo ir y venir de la gente y el clamoreo de las vendedoras pregonando su mercancía.

En el cuadro de Sorolla hay todo esto. Ese movimiento, tal vez más que aquél bélico del grito de guerra, es lo que impresionó al pintor. Con mediar muy poco tiempo del cuadro de *El 2 de Mayo* al de *El Palleter*; con ser éste más incorrecto de dibujo y menos trabajado que el primero, nosotros lo tenemos por superior. Hay en *El Palleter* más vida, paleta más rica, más vibrante y más limpia; es, en germen, la paleta brillantísima del sol meridional, que constituye la nota más intensa de la producción de Sorolla.

Ganó éste la pensión, acababa de cumplir 22 años, y á principios del invierno de 1885 partió para Italia.

Comenzó entonces una nueva fase en la vida de Sorolla.

.II.

Al llegar á Roma, se encontró con un núcleo excelente de pintores españoles, entre ellos Villegas, Sala y Pradilla. Permaneció Sorolla en la ciudad eterna hasta la primavera de 1885, en que hizo un largo viaje á París y pudo ver en esa capital las Exposiciones de obras de Menzel y Bastien-Lepage.

Su primera etapa en Roma, fué una continuación del influjo de la pintura contemporánea española, gracias á los compañeros que halló Sorolla. Su viaje á París, fué ponerle en contacto con dos grandes maestros de la pintura naturalista modernísima, que, con diferencias de carácter bastante marcadas, entre Bastien-Lepage y Menzel, conducían sin embargo, á la misma orientación.

¿Consiguió entonces Sorolla penetrarse bien de esto? Creemos que no, á pesar de la concordancia de su temperamento con el del maestro alemán y el del pintor francés.

Nuestra pintura de aquel entonces hallábase muy distanciada de la orientación de éstos. En rigor de verdad, la gran obra de Sorolla fué, andando el tiempo, traer á España esa orientación y desenvolverla con ímpetu avasallador, para acabar con el cuadro comercial, el asunto ñoño más que poético y la tramoya grotesca de los falsos cuadros de Historia. La técnica de Emilio Sala, concienzuda y sabia, era, á nuestro modo de ver, la que podía influir sobre Sorolla, y no creo aventurado decir que esto fué y esto se patentizó en el cuadro de *El Padre Jofré protegiendo á un loco*.

Pero Sorolla, á pesar de la inclinación natural de su temperamento, no pudo sacar de su primer viaje á París todo el fruto debido. La influencia que sobre él pudieron ejercer Menzel y Bastien-Lepage, era prematura entonces. El ambiente artístico que había respirado en Roma, tanto en su gran arte del pasado, como en aquel otro contemporáneo, arte de *marchand*, no era para preparar en Sorolla una clara y pronta comprensión del camino emprendido por Menzel y Bastien-Lepage.

Y así sucede que, al regresar Sorolla á Roma, pinta su cuadro *El entierro de Cristo*, motivo de escándalo en España, al presentarlo en la Exposición de 1887.

Fué pintado ese gran lienzo de un modo premioso; primero, la composición se hizo complicada; gran número de figuras llenaban el cuadro; luego, por un proceso de sintetización en el ideal, fué borrando y borrando personajes, hasta conseguir una marcada simplificación en el conjunto. Con ello ganó éste en intensidad expresiva y se hizo más grandioso.

La escena está fuertemente sentida; la idealidad aparece franca, y algunas figuras (sobre todo el grupo de San Juan y de la Virgen) adquieren carácter épico, destacándose sobre el fondo luminoso del sol poniente.

Sorolla repite, en ese cuadro, el proceso técnico empleado en *El 2 de Mayo*; lo pinta al aire libre y en la hora precisa.

Pero todo esto no bastó para salvar el cuadro. Su mismo autor fué el que más rudamente lo condenó. De vuelta á España, retocóle una y otra vez, hasta que acabó por arrinconar la tela.

El proceso seguido en este cuadro es, á nuestro ver, de alta significación en la vida artística de Sorolla.

De las censuras que contra él escribió la crítica, no hay que hacer caso; andando el tiempo, tal vez se patentice esta afirmación. Con todas sus imperfecciones de dibujo, estaba muy por encima de muchos cuadros ante los cuales la crítica había agotado todo el caudal de lo hiperbólico. ¿Es que la crítica vió en ese lienzo que Sorolla se apartaba de la senda naturalista propia de su temperamento? No; no podía verlo. Conocía del pintor valenciano sólo *El 2 de Mayo*, un hecho histórico, como aquél lo era místico, y ambos, técnicamente, fueron pintados de igual modo. Además, no estaba entonces nuestro arte pictórico tan metido en la senda naturalista para que aquí se pudiera distinguir un cuadro falso de idea y falso de ejecución, de otro vivido en el natural y hecho ante el natural y no con el modelo asalariado ante los ojos.

¿Cuál era el punto flaco de *El entierro de Cristo*? Exactamente el mismo que hay en *El 2 de Mayo*, *Otra Margarita*, *¡Aun dicen que el pescado es caro!* y *Triste herencia*.

¿Por qué todos éstos triunfaron y el primero no? ¿Por qué su mismo autor sólo renegó de éste?

Porque *El 2 de Mayo* es un cuadro de Historia, y fué pintado en la época de los cuadros de Historia, y, por añadidura, concebido y hecho sin dudas ni vacilaciones.

Porque *Otra Margarita*, y sus demás compañeros de tesis moral ó social, fueron pintados en época de las obras de arte con esa clase de tesis, amén de haber en aquellos lienzos un caudal y una perfección de técnica que no tienen los dos primeros, y, como *El 2 de Mayo*, habían sido hechos también sin dudas ni vacilaciones.

El arte de Sorolla es la antítesis del arte con tesis ó del arte romántico, en su acepción estética y no histórica; es un arte clásico, también estéticamente hablando. Nunca el predominio de la idea sobre la forma expresiva pictórica, sino su perfecta y equilibrada concordancia.

Sorolla, al pintar *El entierro de Cristo*, lo hizo indudablemente por sugestión del ambiente artístico italiano, pensando y recordando mucho á Morelli; pero, llevando aquél en sus entrañas la duda contra esa tendencia artística, duda nacida de las condiciones de su propio temperamento y avivada por la impresión que en él dejaron las obras de Bastien-Lepage y de Menzel. No pudieron éstos, en aquel entonces, precisar la senda de su arte, pero sí bastaron para no tener fe completa en aquella otra que el ambiente italiano le señalaba. Y notemos un hecho : Sorolla ha sido hombre á quien la fe en una tendencia artística ha llevado á seguirla con una obstinación grande y apasionada; ésta es una de las fases de su temperamento y uno de los secretos de su brillantísima carrera artística. Cuando pinta sin esa fe, la obra lo delata inmediatamente.

Ahí tenemos, sino todas, bastantes de las causas del fracaso de su cuadro *El entierro de Cristo*. Añadamos otra más : las incorrecciones de su dibujo. No diremos que en aquel entonces se pintara dibujando correctamente; no. Por este lado, la pintura española de aquel tiempo tiene poca salvación. Pero, sí se quería que al menos se diese en los cuadros una apariencia de saber dibujar bien, de tener costumbre de hacer academias; y esto tampoco lo hay en *El entierro de Cristo*.

Y viene una nueva era en el trabajo de Sorolla, que puede caracterizarse por su es-

tancia en Asís. Allí, en un ambiente de vida tranquila y ante un arte exquisito que luchó por dominar la forma, emprende Sorolla el proceso que ha seguido la pintura en su Historia : preocuparse primera y principalmente de la construcción del cuerpo humano; saber traducir, sobre una superficie plana, la corporeidad de los seres y de las cosas por medio de líneas, siendo una pintura de líneas rellena de color; luego, traducir aquella corporeidad por el juego del claro obscuro, teñido con color, desempeñando éste un papel decorativo más que naturalista.

El natural se anota en la superficie pintada, no tal y como en conjunto lo percibimos, sino tal y como parcialmente lo hemos visto; y el pintor pone en el lienzo lo que ve, y, más aún lo que recuerda haber visto, en la forma parcial de las cosas y de los seres.

Sorolla, en su época de Asís, lucha por dominar la línea, por construir los cuerpos atendiendo á la proporcionalidad de sus partes. La pintura no es entonces sintética, sino elemental. No se precisa en la calidad material de lo que se copia, sino en su forma lineal. No se presta atención al bloque de todo lo que se ve, sino al detalle de lo particular. La obra resulta entonces seca, y sólo el arabesco de la línea une los diversos elementos del cuadro.

Así, tenemos dos ejemplos de esto en su cabeza pintada en Asís y en su cuadro del *Padre Jofré*, último envío de su pensión en Italia.

¿Fué esto beneficioso ó perjudicial para el arte de Sorolla? Nosotros lo creemos altamente bienhechor. Con ello pudo aquél cimentar la técnica de su arte, siguiendo el proceso natural de la pintura en su formación. De su estancia en Italia, esto fué lo único útil que Sorolla consiguió; y fué mucho. Que más tarde no lo practica! ¿Para qué? No hace falta. Tampoco lo practicaron los venecianos del siglo XVI, ni los flamencos y holandeses del XVII. En compendio, tenemos en Sorolla todo el proceso del arte pictórico. Ya veremos más adelante otras de sus fases.

Durante la estancia en Asís, Sorolla pintó un buen número de acuarelas, con cuya venta atendía á su sostenimiento. Faltáronle estos encargos, y vino entonces á España, permaneciendo en Valencia hasta fines del mismo año 1889. Comienza entonces para Sorolla un largo paréntesis en el desarrollo de su arte.

* * *

Los asuntos valencianos queridos del público y apetecidos por los *marchands* de cuadros, eran completamente convencionales y de un patrón hecho; asuntos de país de abanico. Y esto pintó entonces Sorolla.

Al trasladarse á Madrid, hubo de entablar una lucha enérgica por la vida y por el arte. Había de pintar lo que no sentía, y sólo su temperamento poderoso, su gran voluntad y laboriosidad pudieron salvarle.

Los cuadros de la época á que nos referimos son los que dieron á conocer á Sorolla en el extranjero y cimentaron su fama en España. Tomando en cuenta las recompensas que algunas de estas obras tuvieron en nuestras Exposiciones nacionales y en los *Salones* de París, de Venecia y Chicago, y los grandes elogios con que fueron acogidos por el público y la crítica, bien podemos consignar lo que repetidas veces hemos oído, aun de labios de artistas, al comparar aquella producción de Sorolla con la posterior, y sobre todo la actual, y es que los cuadros aquéllos son los mejores del pintor valenciano.

Nosotros creemos firmemente que un análisis de las obras de esa época y un estudio de las siguientes ha de evidenciar el error de aquel juicio.

El Boulevard fué una concesión hecha por Sorolla á lo que vió en su primer viaje á

París; una tendencia hacia la pintura realista, pero sin comprender aún todo su alcance. Así, esa escena de la vida parisién no pudo llegar á sentirla y vivirla Sorolla; no la sacó directamente de la realidad, sino de las tendencias que en asuntos pictóricos vió el artista valenciano en París.

La *Rogativa en Burgos* es cuadro hecho únicamente para satisfacer las imposiciones del mercado pictórico de aquel entonces : un asunto histórico y de ejecución minuciosa y fina; la antítesis de lo que caracteriza el temperamento de Sorolla.

El beso de la reliquia y *El resbalón del monaguillo* son del tipo de lo anecdótico; real, en apariencia; amañado y no vivido en la realidad, en el fondo; cuadros preconcebidos, compuestos artificiosamente (sobre todo el segundo) y pensando en cosas agradables para el público.

En *Día feliz* va apartándose de esta tendencia; en *Fruta prohibida*, sobre un asunto pensado, se desarrolla un magnífico estudio del natural, lleno ya de dificultades técnicas; igual podemos decir de su cuadro *Familia segoviana*.

Y en torno de estas obras, produjo el pintor valenciano otras más, en número muy crecido, en las que los caracteres apuntados predominan grandemente y muestran la característica de ese período de su vida; la de una especie de paréntesis, como indicábamos al principio.

Pero tampoco podemos decirlo en absoluto. En eso, que es lo fuertemente visible y lo que sirve de núcleo á su producción de aquel entonces, están los estudios directos del natural, hechos con amor y conciencia grandes; es la labor interna, fecunda, que de cuando en cuando va asomando en los cuadros citados, en forma de adelantos técnicos y de una mayor claridad en la visión del natural.

Dos obras hay de este período, que exprofeso no hemos mentado antes, porque merecen párrafo á parte, y son *Otra Margarita* y *Trata de blancas*. Técnicamente, están dentro de las condiciones propias de Sorolla; idealmente, fuera en absoluto de ellas.

Otra Margarita fué pintada en el *sitio*; el escenario es de completa realidad. Allá, en la estación del Grao de Valencia, en el interior de un coche de 3.ª clase, realizó su obra el pintor valenciano. El cuadro *Trata de blancas* lo pintó en el estudio de Madrid, dispuesto, en cuanto á escenario y luces, lo más cercano posible á la realidad. En estas dos obras, todo lo externo fué copiado directamente del natural, sobre todo en la primera; el asunto, no; hubo de inventarlo, pensando en su aspecto moral más que en lo pictórico.

Quienes hemos tratado á Sorolla en la intimidad, sabemos la lucha que hubo de sostener para ir apartándose del camino abierto por las tendencias artísticas predominantes en su tiempo en España, y emprender una ruta nueva.

La visión de las obras de Menzel y Bastien-Lepage, fué poco á poco haciendo su efecto en el temperamento de Sorolla, efecto al que creemos no debe dársele otro alcance y significado verdadero más que el de afirmar la propia conciencia artística del pintor valenciano, como más adelante dió el mismo resultado la visión de las obras pintadas por los maestros del Norte.

En la pintura española sólo había un ejemplo de esa tendencia á ir directamente al natural, é, inspirándose en la vida, huir de los convencionalismos que trae consigo la pintura llamada de historia, y aquel ejemplo lo daba José Jiménez Aranda.

Pero, si en Sorolla no hubiera habido más que un propósito de seguir ese camino, su producción no hubiera ido más allá de la que hemos examinado, sin adquirir verdadera personalidad en el campo de la pintura nacional, primero, y de la mundial, luego.

Y á nuestro modo de ver, el cuadro en que claramente se evidencia por primera vez que esto no fué así, es en aquel titulado *La vuelta de la pesca*. Con él comienza un nuevo período de la vida artística del pintor valenciano.

* * *

Al hablar del primer viaje que hizo Sorolla á París y de la influencia que pudo haber ejercido en él la contemplación de los cuadros de Menzel y Bastien-Lepage, decíamos que, por aquel entonces, el artista español no consiguió penetrarse bien de todo lo que suponían, en el desarrollo del arte pictórico, las tendencias del pintor alemán y del francés.

A nuestro modo de ver, la influencia de éstos en Sorolla fué mediata y estética, más que inmediata y técnica; fué á manera de una simiente caída en terreno naturalmente propio para hacerla germinar, pero sin el cultivo adecuado para que esto sucediese pronto.

Existe una grandísima semejanza entre el temperamento de Sorolla y los de Menzel y Bastien-Lepage, con diferencias bien precisas, sin embargo, y una educación artística diametralmente opuesta. Esto era lo que había de retardar los resultados de la influencia de aquellos dos pintores sobre el español.

La visión de los cuadros pintados por aquéllos fué en éste como un dispertar de su temperamento; vió el fondo estético de Menzel y Bastien-Lepage, y hubo de encontrarlo el más verdadero y lógico de cuantos habían existido en el campo de la pintura.

Creemos muy útil, para la comprensión de todo esto, exponer los caracteres más fundamentales del arte de Menzel y Bastien-Lepage, y ver luego las concordancias y disparidades de éstos con el de Sorolla.

Adolfo-Federico-Erdmann Menzel fué siempre un espíritu independiente, profundamente observador de la realidad y anotador fiel de sus rasgos típicos. Para él, la naturaleza no es hermosa ni fea, elegante ni tosca; tiene de todo; estas cualidades son expresiones parciales, y no hay que elegirlas ni falsearlas. De aquí el que tengan las obras de Menzel una poderosa expresión de vida y de verdad, y de ellas haya podido decirse (mediante un juicio superficialísimo) que parecen fotografías hechas directamente del natural.

Esas dotes de Menzel se patentizan más tomando en cuenta la época en que se produjeron y desarrollaron. Menzel nace en 1815, cuando aparece la escuela cristiano-romántica, que de Roma pasa á Munich y se extiende á Dusseldorf y Francfort, constituyendo una nota muy típica de la pintura alemana en el siglo pasado.

La estética de Menzel se halló en abierta oposición con la escuela cristiano-romántica; es su antítesis. Ya indicábamos que Menzel fué siempre un espíritu independiente, hasta tal punto, que ni pudo sujetarse á la férula del maestro. Se formó él solo, y cuando se propuso seguir los cursos de dibujo del yeso en la Academia, vió bien pronto que no tenía voluntad suficiente para dominar sus impulsos de libertad y tuvo que renunciar á sus propósitos.

La educación artística de Menzel fué muy diferente de la de Sorolla, y esto era preciso que en la producción artística de ambos se manifestara como nota bien marcada de diferenciación entre uno y otro.

Los antecedentes de Menzel son también distintos de los del pintor valenciano, y en ambos concuerdan sus respectivos temperamentos.

Menzel fué un dibujante en el sentido recto de la palabra. Sus trabajos litográficos y sus ilustraciones consumieron una gran parte de su vida artística. Duranty, en unos artículos publicados en la «Gazette des Beaux-Arts» (1880) marcó con gran precisión y verdad los antecedentes del pintor alemán : Ranch, Schadow, Chodowick, Schlüter y Hol-

bein. Basta citarlos para que el lector se forme el cuadro completo de las características de estos maestros, y vea lo opuestos que les son las de Sorolla. Yo no encuentro antítesis más completa que la existente entre un retrato de Holbein y otro del maestro levantino.

En la obra de Menzel, aun la más *pictórica*, se encuentran aquellos antecedentes y aquella producción suya de dibujante, propia del artista que traduce el natural por medio de la línea, y que, con esta preocupación, analiza y traduce las formas corpóreas y el bloque que la luz y el ambiente forman de todas las cosas de la naturaleza.

En lo estético, hay en Menzel otro precedente, y es el de Hogarth. Así, lo anecdótico, con una visión de filosofía moral, se encuentra en el pintor alemán. Y por último, añadid á todo esto una base grande de cultura literaria y una práctica larga en tomarla como tema; recordad sólo las 400 ilustraciones que puso Menzel al libro de Franz Kugles, *Historia popular de Frederico el Grande.*

Los antecedentes de Sorolla son muy distintos; nuestra pintura nacional es opuesta á la alemana, y no creemos aventurado decir que la influencia sentida por el pintor levantino puede determinarse en Ribera, Velázquez, Ribalta y, si se quiere, en Goya también.

En la ténica de todos éstos no existe la tendencia de traducir el natural por la línea; son pintores más que dibujantes.

La educación artística de Sorolla inclinóse del lado aquél; los dibujos, en el maestro valenciano, tienen otra finalidad que en el alemán; son medios de estudio y prácticas manuales, nunca obras definitivas; la finalidad es siempre la pictórica.

La estética de aquellos maestros españoles difiere esencialmente de la que forma el ideal de los alemanes, con inclusión de Hogarth. En los maestros, lo anecdótico no tiene una finalidad moral y sí sólo pictórica; como que el asunto religioso es un pretexto para pintar un cuadro y cumplir así el encargo hecho al artista por un particular ó corporación religiosa.

Velázquez, Ribera, Ribalta y Goya no fueron pintores religiosos. Basta recordar la *Coronación de la Virgen* del primero, la obra toda del segundo, la Virgen de *Porta-Cœli* del tercero y las pinturas de asunto religioso del último (con inclusión del portentoso cuadro de *San José de Calasanz*).

La idealidad de nuestros pintores citados no ha ido por el lado de lo filosófico-moral ni de lo místico; se han concretado á pintar lo que han visto, eso sí, llegando á la entraña de los tipos humanos y de los asuntos de la vida.

En Sorolla ocurre lo propio, y cuando de esta senda ha querido separarse, lo ha hecho accidentalmente y de un modo superficial, digan lo que quieran algunos críticos.

Por otra parte, la educación de Sorolla no ha sido jamás literaria, ni en sus obras ha tenido la literatura intervención real y efectiva.

Así, en lo único (y hay que confesar que es mucho) en que nosotros vemos concordancia entre el pintor alemán y el español, y lo único en que aquél pudo ejercer saludable influjo en éste, fué en el amor al natural y en la tendencia del verismo que hay en sus obras : no inventan, observan.

Mucho más íntima y amplia es la relación que existe entre Bastien-Lepage y Sorolla.

L. de Fourcaud nos cuenta (1) sus relaciones con el primero, y en ellas van admirablemente expuestas las ideas estéticas del pintor francés. Salvo un aspecto de éstas, podría suscribirlas Sorolla.

Decía Bastien-Lepage á Fourcaud : «Lo único bueno es la verdad. Hay que pintar lo

(1) *Artistes contemporains : Jules Bastien-Lepage : L'exposition des œuvres de Bastien-Lepage* : Gazette des Beaux-Arts, Febrero y Marzo de 1885.

que se conoce y lo que se ama. Yo soy de un pueblecito de la Lorena: pintaré primero los campesinos y los paisajes de mi tierra tales como son. También haré una Juana de Arco, una Juana de Arco verdadera, que será de nuestro terruño, no de mi taller. Luego, cuando haya observado bien á los parisienses, me ensayaré en las escenas de París, pero mucho más tiempo después..... Paréceme que todo lo debo tratar como un retrato, aun los árboles y la misma naturaleza muerta. Jamás se encuentran dos objetos (ni dos hechos, añadiríamos nosotros) perfectamente semejantes; el talento consiste en descubrir, separar y reproducir lo que es particular de cada uno. Ésa es toda mi teoría.»

En su carrera artística, Bastien-Lepage no la varió; es toda ella un perfecto desarrollo de sus ideas estéticas, sin apresuramientos para resolverla en sus aspectos parciales. De tal modo esto es así, que Bastien-Lepage muere sin haberle llegado el tiempo que él deseaba para poder observar bien á los parisienses y pintar las escenas de su vida.

Veamos las concordancias que hay entre el maestro francés y Sorolla.

Éste quiere pintar las cosas tal como son, y las que él conoce y ama. Así como Bastien-Lepage pasaba gran parte del año en su pueblo de Danvillers y allí, y no en París, es cuando se sentía fuerte, sereno y abierto su espíritu al trabajo, así le sucede á Sorolla en su Cabañal ó en las costas de Jávea. La mejor obra del pintor español, todos sus grandes progresos artísticos, los ha realizado en el suelo valenciano y en las playas levantinas,

Hace un año, visitando la Exposición de Sorolla en la Crafton Gallery, nos decía un amigo nuestro : «No había medio de retener á Sorolla un día más en Londres; finalizaba el mes de Junio, y sentía la nostalgia de su playa valenciana. Si sigue más tiempo aquí, seguro que hubiera enfermado.»

Los juicios y los entusiasmos de Sorolla por las obras de los viejos maestros, son radicales; pueden agruparse en dos grandes series : á un lado, los que han seguido la tendencia naturalista, llena de verismo, y sin más preocupación que la de pintar la naturaleza y la vida; al otro lado, los que miran el arte desde puntos de vista estéticos diferentes. Así, le oiréis hablar, con elogios de fervorosa adoración, de un cuadro de Peter de Hooch, de Terburg, de Van Mieris, de Gerardo Dow, Metzu ó Van Ostade. De los maestros italianos del Renacimiento, poco vió durante su estancia en Italia, según dijimos; los franceses de los siglos XVII y XVIII, no le conmueven; los retratistas ingleses, el mismo Turner, le satisfacen poco; en todos ellos encuentra un trabajo amañado de taller, no una impresión de vida, cogida directa y pura del natural.

Pero, hay un aspecto en que difieren Sorolla y Bastien-Lepage. Fué éste, bajo su envoltura naturalista y verista, un espíritu soñador, y con frecuencia cedió al deseo de expresar lo invisible por medio de una alegoría, comentando las cosas reales, con un propósito de idealidad.

Así, junto á su aspecto realista, hay uno romántico de la pintura que le lleva á forzar un tanto el campo de acción expresiva de su arte. Y esto no es inconsciente en Bastien-Lepage; antes al contrario, es querido y pensado. De ello tenemos un dato en sus propósitos al pintar su *Jeanne d'Arc*. En cierta ocasión, según relata Fourcaud, al preguntarle á Bastien-Lepage su juicio sobre Courbet y su cuadro *Enterrement à Ornans*, le contestó : «Lo único duradero, perdurable, eternamente conmovedor es la expresión sincera de los estados de la vida.»

Como veis, esto es demasiado psicológico para un pintor que sólo piensa en la pintura; se acerca mucho al campo de la expresión literaria. Sorolla modificaría esta frase en el siguiente sentido : «Lo único duradero, perdurable, eternamente conmovedor que puede expresar la pintura, es la manifestación sincera de los estados de la naturaleza.»

III

Al pintar Sorolla su cuadro *La vuelta de la pesca*, en el verano de 1894, afirmó su personalidad artística. Acabaron los años de aprendizaje, de tanteos, de concesiones y luchas contra el ambiente artístico que le rodeaba.

La visión de la costa levantina y del paisaje valenciano y la vida de sus gentes, se afinará cada vez más en Sorolla, y siempre serán aquellos asuntos los que persistirán en sus obras, expresados con un perfeccionamiento técnico cada vez mayor.

¿Puede tachársele de poco original? ¿Es, la sencillez del tema pictórico, superficialidad en el ideal?

Contestaciones afirmativas, las hemos oído algunas veces.

Debemos confesar que el deseo de originalidad en los asuntos artísticos es uno de los males mayores que padece el arte contemporáneo. Artistas y público se equivocan al creer que la originalidad de la obra de arte estriba en la *novedad* de su asunto. ¡Cuánto torturan los primeros su imaginación para encontrar temas nuevos! ¡Cuántas veces estos deseos conducen al artista á pensar y realizar cosas extravagantes!

La originalidad está en la visión personal é intensa de la naturaleza y de la vida, y en traducir esas visiones cada vez con mayor perfeccionamiento.

Sorolla no se ha sentido tocado de ese mal contemporáneo de la originalidad. Ha contemplado mil veces el mismo rincón de la naturaleza y los mismos hechos; ha procurado sondear sus caracteres típicos y ha luchado por expresarlos cada vez más clara é intensamente.

La barca pescadora que sale de la playa ó vuelve á ella, es un tema que lo repite una y otra vez; comparad su cuadro existente en el Museo del Luxemburgo con aquel otro titulado *Sol de la tarde*. El tema no ha variado; el segundo es tan original como el primero y más perfecto que éste en su expresión artística.

Por aquel año de 1894, consagrábamos casi todo nuestro trabajo y nuestro corazón al estudio del arte helénico. En las costas levantinas leíamos los clásicos griegos, y aquel hermoso escenario hacía revivir en nuestra imaginación á los personajes clásicos, y prestaba, á manera de tornavoz, acentos bien claros y potentes á las palabras de los poetas y de los prosistas de la vieja Grecia.

¡Cómo se definía ante nuestros ojos el ideal heleno! ¡Cómo se multiplicaban los matices de su vida!

Vimos el cuadro de Sorolla, y experimentamos fuerte sensación de cosa clásica. A nadie quisimos decírselo. Dudábamos de nosotros mismos y temíamos el juicio de los demás.

¿Sorolla clásico? ¡Imposible! A dos dedos hubiéramos estado de suponerle académico, á él que era la perfecta antítesis del academismo.

Bien es verdad que no podíamos creer que el alma helena anidara en las Academias, como el *khu* de un viejo egipcio pudiese de cuando en cuando encerrarse en su momia. Era ésta muy seca y había sido tratada muy artificiosamente por los hombres, para que el espíritu pudiese volver á ella. ¡Ni siquiera los despojos mortales se llevaban á la madre tierra, para vivificar á otros seres!

Aquella sensación que nos produjo la obra de Sorolla, fué creciendo á la vista de otras suyas, que nos hacían olvidar casi todas las pintadas anteriormente. Nada digamos del *Resbalón del Monaguillo*, de la *Rogativa en Burgos*, del *Beso de la reliquia* y del *Bou-*

levard. Nada de *El 2 de Mayo* y el *Entierro de Cristo*; ni siquiera de *Otra Margarita* y *Trata de blancas*.

Sólo un cuadro de 1892, aquél titulado *Día feliz*, se aferraba á nuestra memoria.

Pero, cuando estuvimos más seguros del clasicismo de Sorolla, fué al ver aquella preciosa joya suya, *Después del baño*, pintada en 1899. La brisa levantina agitando fuertemente las velas de los barcos de pesca y la sábana de la mujer que hay en el primer término del cuadro, la muchacha llevando en brazos al niño que saca del agua, todo envuelto en una luz solar intensa y en un ambiente salobre, nos producían enérgica sensación de grandiosidad, de vida sana y de equilibrio.

De perfecto equilibrio entre el asunto y los recursos expresivos de su arte. Había sabido convertir en bello é interesante un hecho cualquiera; había dado vida intensa al aire y al mar, á las velas de los barcos y al blanco lienzo de la mujer, al sol y á la humedad de la atmósfera. Y los personajes del cuadro destacaban su vida entre aquel magnífico coro de la naturaleza, penetrándose íntimamente.

Nada hay en el cuadro que no sea vital. A la manera de los mármoles griegos, que no tienen superficies muertas, así en la admirable obra de Sorolla todo vive.

¿Recordáis aquel grupo de tres mujeres en el frontón partenoniano, cuya acción se reduce á estar sentadas? ¿Recordáis aquella Victoria que en la baranda del pequeño templo anfipróstilo de la acrópolis ateniense se descalzaba un pie?..... Si queréis, estos asuntos, de puro sencillos son baladíes; pero ¿habéis visto obras más hermosas en el arte plástico de todos los tiempos?

¿Qué cosas son las que han obrado ese milagro? El ser unos cuerpos hermosos y perfectos en su construcción, llenos de vida, de una vida tan completa que anima todas las partes de esos cuerpos. El artista griego no se preocupó más que de expresar aquello que él amaba y era el encanto de sus ojos, el cuerpo humano sano, equilibrado y perfectamente armónico en su estructura orgánica.

Sorolla no ha tenido otro ideal que el de llevar á sus cuadros las formas típicas de la gente de mar, de los pescadores y de los niños criados en las playas levantinas; las barcas, los toros, el ambiente salobre y la luz intensa descompuesta en mil tonalidades distintas cambiando á cada momento.

El cuerpo rudo del marinero, de grandes espaldas, piernas recias y de movimiento torpe; la mujer y el niño de playa, toscos y curtidos por el sol y el aire salobre; el mar cambiando incesantemente de matices; la arena húmeda con cien tonos irisados; los barcos ventrudos y negros, las velas latinas agitadas por la brisa marina é iluminadas por el sol de mediodía con tonos suaves, ó por el sol de la tarde con matices encendidos; y todo esto unido en admirable bloque, nunca la naturaleza como un simple fondo puesto á los personajes del cuadro, sino como perfecta penetración mutua del hombre y la tierra, el mar y la luz: éstos han sido los temas queridos de Sorolla, vistos con ojos de pintor. El ideal no ha ido más allá de la forma, la luz y el ambiente : la vida del hombre la ha presentado siempre sencilla y sólo en aquel aspecto suyo que pudiera ser claramente expresado con los recursos propios de la técnica pictórica.

Así, hay en todos sus cuadros una perfecta concordancia entre el ideal y la forma expresiva de su arte. Los asuntos no han forzado el lenguaje de éste, antes al contrario, han sido vistos y elegidos para manifestarlo con toda su naturaleza propia y aptos para desarrollarlo esplendorosamente.

* * *

Estos caracteres de la obra de Sorolla subsisten en todos sus cuadros á partir del pintado en 1894, *La vuelta de la pesca*, con excepción de aquel de 1898, *¡Aun dicen que el pescado es caro!*, y el de 1899, *Triste herencia*. Fueron estos dos las últimas concesiones hechas al ideal romántico del arte pictórico, y dos paréntesis abiertos por última vez en la evolución propia del arte de Sorolla.

En éste hay tres grandes fases perfectamente definidas : una que abarca desde 1894 hasta 1901, en que pinta sus cuadros de Jávea; la segunda, que termina en 1907, y la tercera que, á partir de esta fecha, llega hasta el presente.

En 1895 concurrió Sorolla al Salón de los Campos Elíseos con sus cuadros *Trata de blancas* y *La vuelta de la pesca*, siendo éste premiado con una segunda medalla, que le valió á su autor la distinción de artista *hors concours*.

El mismo año exponía en Madrid su cuadro *La bendición de la barca*. Al año siguiente presentaba en la Exposición de Berlín su lienzo *Pescadores valencianos*, por el que obtuvo medalla de oro. En 1897 concurría de nuevo al Salón de París con su cuadro *Cosiendo la vela*, llevado luego á las Exposiciones de Munich, Internacional de Viena, á la de Madrid de 1899 y por último á la Universal de París, obteniendo medalla de oro en las de Munich y Viena. Toda esa larga serie de triunfos llega á ser coronada con la más alta recompensa : en la Exposición Universal de 1899 el Jurado internacional otorga al cuadro *Triste herencia* el premio de honor; al año siguiente, este cuadro obtiene la misma distinción en Madrid. La obra realizada por Sorolla hasta 1900 valía esa consagración de gran pintor; la obra que realiza luego el artista valenciano es más intensa y más perfecta.

Caracterízase, la fase pictórica de Sorolla que abarca el período comprendido desde 1894 á 1901, por una marcada tendencia á expresar la forma, unida al color íntimamente, formando una sola cosa, tendencia que tiene sus raíces en la época precedente, poco pictórica y sí muy plástica.

La corporeidad, el análisis concienzudo de la forma y la visión del color son su preocupación. Hay en los cuadros de este período muchos detalles que están vistos parcialmente en el natural ó recordados en el momento de traducirlos sobre el lienzo.

Cada uno de esos cuadros ha tenido como precedente un número considerable de estudios de color, de ambiente y de estructura de las formas humanas y de las cosas. A su vez, muchos de esos cuadros han sido á modo de estudios más completos que otros, en los que la expresión de un hecho de la costa levantina ó de la tierra valenciana y de una serie de problemas técnicos, han encontrado su completa evolución en obras posteriores. Sirva de ejemplo *Sol de la tarde*.

Y es que Sorolla ha sido siempre un investigador del natural. Dotado de una facilidad grande en el manejo de la paleta y de una visión rápida y potente, se ha encontrado á cada paso con nuevos problemas que resolver en su arte. De aquí el que, una vez encauzado en la senda de éste, con plena conciencia de su temperamento, sus avances hayan sido siempre rápidos, nuevos y soprendentes.

Sorolla es, por propia naturaleza, *pintor*; sabe cubrir prontamente y sin fatiga una tela, por grande que sea, y sabe para qué sirve la paleta. Se encariña con la vida de la luz; á cada paso ve más intensa y finamente sus matices, al ser descompuesta por la atmósfera y por las cosas. Instintivamente va llegando á la clara visión espiritual de la vida con que la luz anima la naturaleza, y poco á poco va comprendiendo que la pintura es el arte de la luz, como la escultura lo es de la forma animada; la arquitectura, de la geométrica; la música, del sonido, y la literatura, de las ideas y de los sentimientos humanos. Nosotros creemos que este deslinde (en lo que á la pintura afecta) de las artes

particulares, ha sido una de las causas más poderosas de los progresos realizados por Sorolla.

Esta fase que estudiamos de su vida artística, es sumamente lógica en el momento de presentarse y en los aspectos de su evolución. Recordad los cuadros anteriores á 1894; la forma se sobrepone en ellos á sus condiciones pictóricas; la fotografía los reproduce bien. Se ha estudiado la estructura y la calidad de cada cosa, y se han unido éstas y los personajes del cuadro, más que por una visión real de la naturaleza, por prácticas de taller y fórmulas técnicas, heredadas de las generaciones artísticas del pasado. En este sentido, Sorolla trabajó mucho por cuenta ajena é histórica, y poco por cuenta propia. Sirvióle esto, sin embargo, para recoger y asimilarse la tradición.

Con este caudal y su temperamento de pintor, se puso frente á la naturaleza y, por añadidura, en un rincón de ella lleno de una luminosidad intensa, y hubo de ver necesariamente que las cosas llegan hasta nuestros ojos no con su forma propia, perfectamente definida, sino alterada por el ambiente y la luminosidad en que se hallan sumergidas.

Desde este momento, su visión plástica del natural había de tomar un rumbo muy diferente y apartarse de un modo grandísimo de aquella que le es propia al escultor, siempre y cuando éste no comete la tontería y la falsedad de meterse en el campo de la visión pictórica.

Comprenderéis la lucha de Sorolla, bien manifestada en los cuadros de esa época, por unir la forma, según aquel concepto tradicional que de ella se tiene, con el color, mejor dicho, con la luz desdoblada incesantemente en coloraciones.

El primer paso que en este sentido da el artista valenciano, es buscar en sus cuadros una sensación grandísima de luminosidad, procurando conservar, con la mayor precisión real posible, la visión de la forma corpórea; sirva de ejemplo *Cosiendo la vela.*

La bendición de la barca nos ofrece otro aspecto de esa tendencia. La hora crepuscular en que está pintado el cuadro, desdobla la luz en coloraciones más intensas; la forma sigue respetándose mucho en su aspecto plástico tradicional. Así, ved las figuras de los marineros, del cura y del monaguillo destacarse con precisión bien definida en su contorno y en los detalles del dintorno sobre el fondo del celaje.

Más avance presenta el cuadro *Pescadores valencianos* (1895). La reflexión vibrante de la luz sobre el agua altera la forma no precisándola bien. Pero el progreso de esta tendencia lo vemos más manifiesto en el cuadro *Comiendo en la barca* (1898).

Así, paso á paso, Sorolla fué dándose cuenta de que la luz desempeña en la obra pictórica un papel principal. El hombre y la naturaleza encuéntranse ante el pintor determinados por la luz en su forma y en sus relaciones materiales.

Y á tal punto lleva esto el pintor valenciano, que llega á creer que no es posible unir íntimamente la visión cromática del natural, con todas sus consecuencias, con la forma tal como ha venido considerándosela tradicionalmente, esto es, con un valor completo ella de por sí.

* * *

Y llegamos á una nueva fase del arte de Sorolla; tiene ésta una plena y radical manifestación en sus cuadros de Jávea, *La elaboración de la pasa.*

Por los juicios que de ellos se han hecho y han llegado hasta nosotros, podemos decir que son los que más escándalo han producido entre las gentes. La forma queda en esos cuadros modificada por la luz. Son manchas de color que muchas veces no acaban de manifestarse en una forma humana ó de las cosas de un modo claro y comprensible.

Hay entonces en Sorolla un marcado propósito por traducir sobre el lienzo la luz con riquezas cromáticas de valores muy intensos; ha desaparecido toda preocupación de forma.

Nosotros creemos que en esta tendencia Sorolla fué más allá de los límites propios de la pintura.

Pero, ¿fué perjudicial para el desarrollo de su arte? Entendemos que no. El maestro valenciano estudia el valor cromático de la luz sobre las cosas y en la atmósfera como no lo había hecho hasta entonces. Es el período de sus grandes conquistas como colorista. Libre de toda traba, abandónase por completo á multiplicar los recursos de su paleta y llega á conseguir resultados verdaderamente prodigiosos. Es un arte eminentemente sensorial, con energías tales, que sacude fuertemente nuestros nervios ó nos envuelve en una voluptuosidad misteriosa.

Ante sus cuadros, el pensamiento se anula, sólo sentimos un placer intenso; queremos nada más que gozar la contemplación de aquellas harmonías cromáticas nuevas, imprevistas; es una sinfonía que embarga toda nuestra actividad.

La visión en Sorolla se hace excesivamente sensible á los cambios más fugaces de la luz coloreada, á la percepción refinadíssima de matices quintaesenciados y á las relaciones más enérgicas de los valores cromáticos.

Al propio tiempo adquiere un dominio manual completo del pincel; su factura es variadísima, no se repite; es la expresión más material de su arte, que cambia á cada momento, sujeta á todas las modificaciones de los efectos luminosos. No tiene que preocuparse cómo sabrá decir sobre el lienzo tal ó cual sensación de la retina, encuentra en seguida la frase justa, el giro apropiado. Unas veces es la mancha amplia y jugosa de color con empastes sorprendentes de ejecución; otras veces, el llenar la tela con grandes restregones de pincel empapado de color muy líquido; otras, la pincelada pequeña, vibrante, la yustaposición de tonos casi puros. Así, en su factura, ni se nota el cansancio de la labor manual ni una ejecución pensada que pueda descender hasta los procedimientos de receta.

No hay atrevimiento cromático ante el cual retroceda Sorolla. El concepto tradicional de que las cosas tienen color propio, habíase negado por los maestros venecianos, por los flamencos y holandeses y por nuestros grandes coloristas; pero hay que confesar que esto fué con relativa timidez. Los impresionistas echaron á un lado estos temores, pero para convencer les faltó con sobrada frecuencia *pintar las cosas*; llevaban al cuadro sólo las manchas de color de ellas.

Sorolla, aun en aquellas obras de Jávea, de tendencia radicalísima, construye á lo mejor las personas y las cosas con gran firmeza y vigorosidad, sin perder la sensación visual de sus calidades materiales. Y es que, por mucho que él quiera llegar á esos radicalismos de sobreponer el color á la forma concreta de las cosas, no puede en modo alguno desprenderse de su conocimiento de la estructura y de la calidad del cuerpo humano y de los objetos que puedan rodearle.

Así, en esa nueva lucha, llega á adquirir el convencimiento de que no hay que preocuparse del color ó de la forma, sino de dar la sensación visual de la naturaleza lo más exacta y con la mayor intensidad expresiva posibles.

Pero nótese que llega á esta conclusión después de haber estudiado concienzudamente la forma y el color, y sólo entonces puede hallarse en una situación de completa libertad frente al natural. Se ha librado de los asuntos con tesis que pudieran modificar la natural visión de las cosas y de la vida; se ha librado del yugo de la forma en su sentido tradicionalista; se ha librado también de la obsesión del color por el color. Y en cambio, ha conseguido saber penetrar hasta lo más hondo de la vida de la naturaleza y de los hechos sencillos del hombre, ver la estructura material de los cuerpos y percibir las

modificaciones más tenues que la luz sufre al ser descompuesta por la atmósfera, la humedad y las cosas materiales.

Al llegar á este momento de la vida artística de Sorolla, queda, á nuestro ver, plenamente definido su temperamento.

Éste es personalísimo, y hay que aceptarlo y juzgarlo tal y como es, y no como las gentes desearían que fuese.

Nuestros juicios, en materia de arte, son con frecuencia falsos, por la posición en que nos colocamos al contemplar una obra artística.

Las gentes poco cultas buscan en ella un remedo de la realidad fácil de conocer con los escasos conocimientos de observación que tienen de la naturaleza y de la vida; sus prejuicios nacen de la ignorancia, y cuando el cuadro no responde á los caracteres de verismo superficial que ellos se han forjado, su juicio es negativo. Por otra parte, el desconocimiento de los medios materiales de expresión pictórica, les lleva á pedir en un cuadro lo que éste no puede tener.

Las gentes cultas han clasificado sus conocimientos y establecido agrupaciones de artistas, según la índole de su cultura y de sus entusiasmos, por la naturaleza del temperamento de los artistas mismos.

No se han percatado, como hace observar Camilo Mauclair (1), de que el medio material de expresión artística no es suficiente para agrupar á los artistas que lo usan, en una clasificación que sea más espiritual que material. Pintor fué Velázquez y lo fueron Miguel Angel, Sandro Botticelli y Van Ostade, Rafael Santi y el Greco, los Van Eyck y Rembrandt, Ruisdael y Turner. ¿Qué relación hay entre unos y otros? Sólo los elementos materiales de su arte; su temperamento, su visión de la vida y de la naturaleza son diametralmente opuestos; el fondo espiritual, lo que podríamos llamar el alma que da vida y carácter á sus producciones, en nada se parece.

Así, es absurdo juzgar á Miguel Angel pensando en Velázquez, ó á Whistler con el criterio artístico de Burne-Jones.

A Sorolla se le ha pedido una idealidad que no tiene; una visión pensada de la vida y un espíritu de generalizador que no es propio de su temperamento. No todos los artistas están obligados á ver sólo los hechos humanos trascendentales.

Colocadas las gentes en esta situación, no pueden conocer al artista ni sentir el encanto que emana de sus obras de arte.

Además, la cultura actual ha desarrollado sobradamente las funciones intelectuales en detrimento de las emocionales. Nuestras gentes cultas se ponen en presencia de un cuadro más dispuestas á juzgarlo que á sentirlo, y así invierten el orden natural de la actividad artística.

Para sentir y conocer la obra de Sorolla (como la de todo pintor), hay que abandonar esas falsas posiciones, y buscar sólo el enfoque propio del artista frente á la naturaleza y á la vida humana, comenzando por abrir de par en par las puertas de nuestro corazón, antes que las del cerebro. Procurar sentir lo que el artista ha sentido y gozar sus goces. Nuestro pensamiento ahondará entonces en la obra de arte, para ver si su autor ha penetrado hasta el fondo de lo que él ha visto y si ha sabido contarnos bien en sus telas sus visiones y sus amores.

Coloquémonos frente á las obras de Sorolla, en ese estado de espíritu.

De la vida ha visto sus hechos sencillos: niños jugando en la playa; mujeres que recojen en sus canastas el pescado; marineros que uncen á las barcas una yunta de bueyes

(1) *Art et Décoration*; Octubre de 1906.

para botarlas al mar ó vararlas; dos muchachos montados en una jaca ricamente enjaezada; aldeanos; una niña que sale del baño; mujeres que sacan del agua y envuelven en una sábana á un pequeñuelo, y hombres elaborando pasa. Otras veces, la nota tierna y sencilla de la madre con su recién nacido; una niña sobre un fondo de adelfas; dos muchachas sentadas á la sombra de un jardín en la hora de la siesta..... Los mil pequeños hechos de la vida cotidiana de aquellas gentes con las que Sorolla ha estado en íntimo contacto.

Y observad, en cada una de esas obras, que el hecho sencillo ó trivial toma un carácter acentuado de vida, más intensa que la que nosotros hayamos podido observar en esos mismos hechos. Cada personaje nos revela fuertemente sus hábitos de vida, los rasgos propios de su edad y se mueve ó reposa conforme á todo esto.

Y es que el autor de estas obras ha sabido penetrar íntimamente en la vida de sus personajes, y ha llegado á distinguir lo esencial de lo accesorio en el modo de expresarse, acentuando enérgicamente los rasgos típicos. Así, comienza por componer sus cuadros fuertemente impresionado por la realidad, descarta lo poco expresivo del asunto, lo simplifica hasta el último extremo, y los elementos que quedan adquieren un relieve vital enérgicamente acentuado.

Otras veces (*La playa de Valencia*), es lo típico la animación que en ellas imprime una multitud numerosa, que se mueve en una serie de hechos diferentes.

Observad luego cómo agrupa las masas en sus cuadros; hay en ello una relación íntima de luminosidad, tan importante como la que puede ser determinada por la acción de los personajes de la obra. Dos ó tres manchas perfectamente definidas vienen á establecer en el cuadro los temas luminosos y cromáticos de la obra; á partir de ellos, nuestra mirada, sin fatigas, rápida y claramente, percibe toda la relación armónica en que se desenvuelven la luz y las coloraciones del cuadro. Unid á esto, la relación moral de la obra, la que dimana del asunto escogido, tan precisa, tan lógica, que no concebimos que pueda ser de otro modo.

Id ascendiendo en los caracteres del cuadro, y veréis que, sumariamente, os da la anotación precisa y firme de una mano callosa, una espalda ancha, un brazo de bíceps bien desarrollados, un cuello recio, una cabeza de facciones duras y pelo encrespado, una piel curtida por el sol y el aire, una camisa de flanela de tejido burdo, ó una tela fina mojada y brillante por los rayos del sol que la hieren. Otras veces, es la carne fina y rosada de un niño, las formas redondeadas de un cuerpo y sus movimientos ligeros.

Hallaréis en todo esto una ciencia anatómica consumada, una anotación exacta de la estructura del cuerpo humano; pero jamás los alardes de mostrar que esto se sabe. Para Sorolla tiene el mismo valor la expresión de un torso robusto de marinero que la dureza de las tablas que forman una embarcación, la finura de una tela, la aspereza de una roca ó la fluidez del agua. A la realidad de los caracteres del hombre, une los de la naturaleza; para explicarse al primero, necesita á la segunda; en rigor de verdad, en su visión de pintor y de artista aparecen siempre unidos formando un todo inseparable pero también inconfundible.

Acabad la observación. Al hombre y á la naturaleza habréis de añadir la luz, no como un claro obscuro que muestra la corporeidad de las cosas, sino como vibración coloreada que se define en ellas. La luz tiene en las obras de Sorolla el mismo valor que el hombre y la naturaleza. En muchos de sus cuadros el celaje desaparece cubierto por las grandes velas latinas; no importa; á través de ellas vemos la luz de ese celaje. En otros, la línea de horizonte hállase situada fuera del cuadro y el mar ocupa toda la superficie del lienzo; á pesar de ello, podemos señalar con precisión el sitio en que se encuentra el sol en el espacio.

Ved otro aspecto. La luminosidad en las obras de Sorolla va acompañada de un desdoblamiento cromático enérgico. Es la alegría del color, la exaltación de los tonos, los acordes finos unas veces, violentos los otros, lo que acaba de definir la vida de los cuadros del maestro valenciano. Un naranjal con sus masas de verde oscuro tachonado con el cadmio encendido de sus frutos y una faja de tierra arcillosa alumbrada por el sol; un mar de azul cobalto exaltado por los matices rojizos de las velas; un grupo de mujeres vestidas con trajes de tonos claros destacándose sobre el mar oscuro; una muralla rocosa cerrando el mar y reflejando en las aguas sus tonos violentos, rojizos y morados; sombras en las que se armonizan los colores más variados de la paleta; masas de una luminosidad intensa hieren con sus rayos la arena tostada de la playa; una figura de mujer vestida de blanco y un mar brillante como un espejo. Cada uno de sus cuadros es un poema de color, una sinfonía de luces deslumbradoras, una opulencia de matices y tonos variadísimos.

Imaginaos la decoración cromática de los pueblos orientales, con sus acordes atrevidos, sus rojos enérgicos opuestos á un verde intenso; sus azules saturados en oposición á los amarillos vibrantes; las armonías de colores afines después de la rica exuberancia de los complementarios; la riqueza de blancos de matices distintos con finuras de seda, después de las notas oscuras aterciopeladas; imaginaos, también, aquellas arquetas de los cuentos orientales, llenas de piedras preciosas: rubíes, esmeraldas, topacios, turquesas, zafiros, amatistas, malaquitas, diamantes de luces deslumbradoras y perlas de ricos tornasoles.

Reunidlo todo y dadle calidades de estructura material variadísima; carnes de suaves morbideces ó de piel dura y músculos recios; el aterciopelado de una masa de naranjos y la brillantez de la arena mojada; la dureza y opacidad del casco de una embarcación con las transparentes telas de su velamen; unas rosas y una cabeza de criaturilla; la esponjosidad de la espuma con blancuras níveas, deshaciéndose sobre las rugosas rocas cubiertas de musgo. Luego iluminad esas exuberancias de color con un sol meridional; envolvedlo todo con una atmósfera saturada de vapor de agua ó con la sequedad de los días en que sopla el viento africano en las playas levantinas, y tendréis una idea de los encantos y de la magia de los cuadros del pintor valenciano.

* * *

La impresión constante que recibimos frente á los cuadros de Sorolla es la de una vida robusta, sana y alegre.

Si observáis detenidamente sus obras, veréis en ellas una predilección por el movimiento. Es la anotación rápida de los cambios fugaces de la luz; es el salto brusco de un color á otro; la ejecución nerviosa, sin arrepentimientos, fácil; el aire hinchando las velas y agitando los trajes; el empuje de las olas sobre la costa rocosa; la espuma deshaciéndose sobre el lecho de arena; los toros hendiendo el aire con la testuz y rompiendo las masas de agua. Poco á poco, esa expresión de movimiento va haciéndose más sensible. En Jávea, pinta unos muchachos nadando; más tarde, en los jardines de la Granja, unas niñas saltando á la comba; luego, en la playa valenciana el movimiento se desborda en los juegos de los niños que corren sobre la arena ó penetran en el mar.

A tal extremo lleva Sorolla esta expresión de vida, que nos la hace sensible en los movimientos más finos del cuerpo humano; recordad á este propósito sus cuadros *Después del baño*, de 1899 el uno y de 1903 el otro. En el primero, hay un pequeñuelo sacado

del agua por una mujer; veréis como el niño se encoge por la sensación de frío y parece que tiembla todo su cuerpecito. En el segundo, la expresión es más refinada : á otra criatura, recién salida del baño y envuelta en una sábana, se le anima la cara con la sensación agradable de calor que va sintiendo.

Esas manifestaciones de vida las veréis siempre en los cuadros de Sorolla. Por eso, bien podemos decir que los cuerpos de sus personajes, con mostrar una construcción anatómica perfecta, revelan en mayor grado su expresión fisiológica. Es la diferencia que hay entre un desnudo académico y un hombre vivo.

Anteriormente señalábamos ya algunos rasgos distintivos de la ejecución del maestro valenciano. Acabemos de definirlos.

Es aquélla siempre fácil, rápida y justa. Sorolla no encuentra dificultades en el *métier* de su arte. Es á la manera de los grandes oradores, que hallan siempre la palabra justa, la frase apropiada á sus pensamientos y el giro natural y espontáneo para expresar sus imágenes.

Consigue resultados sorprendentes, sin esfuerzo. Pensad lo que sería en manos de otro pintor la ejecución de su gran cuadro *Sol de la tarde*, pintado todo él directamente del natural. Observad la facilidad con que están hechos sus lienzos de Jávea *Niños nadando* y *El bote blanco*.

Es un don natural verdaderamente maravilloso. Así se comprende su gran fecundidad, y también nos explicamos el asombro que produjeron en el público sus exposiciones de París en casa George Petit, de Munich, de Londres y de Nueva York. Reflexionad un poco lo que es mostrar en cada una de esas capitales cerca de quinientas obras, casi todas diferentes y que son la labor de menos de un decenio de la vida de Sorolla.

* * *

Su producción, como retratista, ha sido grande. La originalidad no siempre se manifiesta en ella en tan alto grado como en sus cuadros. Si recordáis la serie de caracteres con que hemos tratado de ir definiendo su temperamento, veréis que esto es lógico.

En el retrato, la expresión toda se concentra en la cabeza, á lo sumo en el cuerpo. Los accesorios con que éste puede ir recubierto, frecuentamente amenguan la expresión del rostro; el escenario en que el artista coloca al retratado, aun distrae más nuestra atención, y así la imagen pierde intensidad de vida.

Por otra parte, el juego de luces en el retrato puede fácilmente modificar su expresión individual; la luz, en vez de ser señora ha de ser sierva. Las opulencias del color han de tener una importancia secundaria. Todo debe subordinarse á manifestar intensamente los rasgos típicos del retratado, y en esto hay que convenir en que la forma es el elemento principal.

Y ésta ha de ser analítica y no sintética. Las particularidades del rostro deben anotarse con toda escrupulosidad. La forma de la nariz, del frontal, del maxilar inferior, con el acuse más ó menos enérgico del menton y de la línea semicircular; el desarrollo de los párpados y su orbicular, la mayor ó menor depresión del esfenoides, los pómulos, el modo de plegar los labios; en fin, todas esas pequeñas particularidades del rostro, que son como la expresión más materializada de la individualidad del retratado, tienen una importancia capitalísima. Recordad los retratos de Durero, de Holbein el Joven y de Lucas de Cranach, los de Vinci, los florentinos del siglo xv, los venecianos, los de Van Eyck ó Memling, los de Moro, aquellos otros de los maestros holandeses, los del Greco, Veláz-

quez y Goya, y á pesar de la diversidad de escuelas y épocas, en todos ellos veréis como el análisis de la forma y la anotación de sus detalles existe siempre.

Viene luego la espiritualización de todos esos rasgos físicos; la determinación del carácter moral de la persona retratada al sentir intensamente todo esto.

Sorolla lo consigue, no siempre, sin embargo. Recordad los retratos de Cossío, de Beruete, los de Franzen, Echegaray, Blasco Ibáñez, el de Cajal, y, por encima de todos éstos, el de María Clotilde en el Pardo, la hija mayor del pintor valenciano.

En otros hallaréis una postura elegante, magnificencia de ejecución y una paleta rica. En cambio, en los anteriores, los fondos casi negros, los trajes oscuros, la simplicidad de elementos y accesorios hacen que la figura del retratado se destaque sencilla y enérgica.

* * *

Examinando en conjunto la producción de Sorolla á partir de 1894, se observa en ella una serie de influencias más importantes que aquellas de Menzel y Bastien-Lepage de que hablamos en otro lugar de este ensayo.

Es grande la concordancia de orientación pictórica entre el maestro valenciano y los impresionistas. Las conquistas técnicas de éstos supo aprovecharlas Sorolla, asimilándoselas por completo é incorporándolas al desarrollo general del arte pictórico, cosa que no hicieron los impresionistas.

Fué la obra de éstos demasiado circunscrita en su campo de acción y perdió mucho de su virtualidad progresiva, decayendo por una parte en procedimientos estrechos de escuela, y por otra en motivo lógico de una reacción violenta en favor de lo que habían abandonado los impresionistas: la forma. Esto ha dado lugar á un salto atrás en el arte pictórico y á una completa desorientación de nuestros artistas.

Nosotros nos convencimos de esto viendo los últimos *Salones* de París. La tendencia actual de los *artistas avanzados* á suprimir la sensación de atmósfera en sus obras, la preocupación por la línea, el deseo de espiritualizar sus composiciones, acentuando caricaturescamente la forma, y el volver á los procedimientos de una paleta sorda, oscura y frecuentemente sucia, es dar de lado todas las conquistas pictóricas llevadas á cabo..... desde que el arte salió de su infancia.

Así, fué para nosotros una gran lección el contemplar los Salones de Primavera del año pasado en París, y pocos días después refrescar nuestros recuerdos de la pintura de Sorolla, viendo reunidas más de cuatrocientas obras suyas en las Grafton Galleries de Londres.

El impresionismo en manos del artista valenciano había sido una fuerza progresiva.

Otra de las influencias que han obrado en el desarrollo de Sorolla es la de los maestros del Norte: Kruger, Werenskiold, Melchers, Edelfelt y sobre todo Zorn, cuyas afinidades de técnica con nuestro pintor son grandes.

Pero ocurre con las influencias de estos artistas como con aquellas otras ya indicadas, que son pronto y completamente asimiladas por Sorolla.

Estos casos, en la historia del arte se han repetido en cada gran maestro, y la naturaleza no obra de otro modo. Todo organismo, sin que pierda su propia sustantividad, asimila todo aquello que está conforme con su constitución y es apto para el desarrollo de sus funciones.

Así, en el mundo del arte es posible la suma del trabajo de varias individualidades y posible también el progreso artístico.

En nuestra pintura contemporánea ha sucedido un fenómeno muy curioso y digno de ser anotado. No se ha perdido la veneración á Velázquez, pero no se han sabido beber en la propia fuente las enseñanzas técnicas de nuestro gran pintor.

Tan desorientados anduvimos de ellas, tanto nos llegamos á apartar de la fuente, que fué preciso ir á recoger sus aguas (quienes así lo quisieron y supieron hacerlo) en países extranjeros.

De Velázquez se veía su parte muerta, lo viejo. Lo que era vivo y podía incorporarse al arte del presente, esto no aparecía á los ojos de nuestros artistas.

Nosotros creemos que Sorolla le debe muchas enseñanzas á Velázquez, y creemos también que fueron maestros extranjeros (Zorn sobre todo) los que encaminaron á nuestro pintor de hoy hacia el pintor del pasado, justamente para ver en él lo que de vital tiene, y, al asimilárselo, nutrir más y mejor su propio temperamento.

En la historia de Sorolla hay un hecho que nosotros juzgamos de gran importancia; fué aquél un viaje á los museos belgas y holandeses. El estudio de sus viejos maestros ha contribuído indudablemente mucho á robustecer el temperamento de Sorolla. Tomad en cuenta que ese viaje se realizó antes de pintar su gran cuadro *Sol de la tarde*. Nosotros no hallamos en sus obras anteriores el vigor y la energía de ejecución, y aun de concepción que encontramos en ese lienzo y los pintados después.

Una visión superficial de la obra más moderna de Sorolla os revelará un espíritu tan grande de arte del presente, que parece que en ella estén rotas las cadenas que pudieran unirle al pasado. No hay tal hecho. Su arte hunde las raíces en el de otros tiempos. Es que nosotros sólo contemplamos la opulencia de su gran ramaje, la lozanía de sus verdes hojas y la hermosura de sus frutos maduros; mirando al cielo se desarrolla el árbol, pero se nutre de la tierra, y á ella han ido á parar como elementos fertilizadores otros árboles del pasado.

* * *

Recientes son los triunfos de Sorolla, alcanzados por sus exposiciones en París en 1906, en Berlín poco después, en Londres en 1908 y en Nueva York el presente año.

El público francés, que ya conocía á Sorolla por sus cuadros expuestos en varios de los Salones, quedóse maravillado al ver reunidas tantas obras de una belleza y de una plenitud de vida sorprendentes. Del entusiasmo que esa exposición despertó en París, son buena prueba el artículo de Henri Rochefort (*L'Intransigeant* de 26 de Junio de 1906) *Un astre qui se lève*, y el estudio que el gran crítico francés Camille Mauclair escribió en *Art et Décoration*.

Al llevar Sorolla sus obras á la capital alemana, la sorpresa del público y de los artistas fué grande, y no menos ocurrió en Londres.

Pero los mayores entusiasmos fueron en Nueva York.

¿Por qué? Los hechos son muy recientes y fáltale á la crítica la precisa distancia de tiempo para apreciarlos en su conjunto y con la serenidad necesaria de juicio con que poder aquilatar todo su valor y alcance.

Rafael Doménech.

BIBLIOGRAFÍA

Joaquín Sorolla y Bastida, por Aureliano de Beruete. — Madrid, «La Lectura», 1901; artículo ilustrado con 11 autotipias.

Sorolla y Bastida, por F. Acebal. — París, «L'Art et les Artistes», 1906; artículo ilustrado con 15 autotipias.

M, Sorolla y Bastida, par Camille Mauclair. — París, «Art et Décoration», Octubre 1906; artículo, ilustrado con 13 autotipias, publicado con motivo de la Exposición de obras de Sorolla celebrada en la «Galerie George Petit».

Under the Patronage of Their Majesties the King and Queen of Spain : Catalogue of the Exhibition of Paintings by Señor Sorolla y Bastida at the Grafton Galleries, May, June & July, 1908. With nearly 100 Reproductions in Black and White and a Biographical Essay by Leonard Williams... — Londres, 1908. = Un volumen de 28 × 21 cm., de 128 ps., ilustrado con 98 autotipias.

Catalogue of Paintings by Joaquin Sorolla y Bastida exhibited by The Hispanic Society of America; February 8 to March 8, 1909. With Introduction by Leonard Williams. — Nueva York, 1909. = Un volumen, de 20 × 13 cm., de 164 ps., ilustrado con el autoretrato de Sorolla reproducido en fototipia y 62 autotipias.

Sorolla at The Hispanic Society, by Christian Brinton. — Nueva York, «The International Studio», Marzo de 1909; artículo ilustrado con 9 autotipias.

INDICE DE LAS ILUSTRACIONES

Frontispicio.

Sorolla; autoretrato.

Propiedad del autor.

Figura 1.

Bodegón.

La obra más antigua que se conserva de las pintadas por Sorolla.

Propiedad de Don Antonio García; Valencia.

Figura 2.

Monja en oración; 1883.

Exposición Regional de Valencia de 1883.

Propiedad de D. Antonio García; Valencia.

Figura 3.

Cabeza de estudio; 1884.

Pintado al mismo tiempo que *El 2 de Mayo.*

Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1884.

Propiedad del Sr. Fontanals; Valencia.

Figura 4.

El 2 de Mayo (Defensa del Parque de Artillería de Madrid, el día 2 de Mayo de 1808); 1884.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, en 1884, obtuvo segunda medalla y fué adquirido por el Estado. Es de grandes dimensiones.

Expuesto en la Biblioteca-Museo Balaguer, Villanueva y Geltrú, Barcelona.

Figura 5.

Entierro de Cristo; 1886-1887.

Repintado y muy modificado por el autor. Es también de grandes dimensiones.

Propiedad del autor.

Figura 6.

El Padre Jofré protegiendo á un loco; 1887.

Pintado como última obra de las realizadas por Sorolla durante su pensionado en Roma.

El P. Jofre fué el fundador, en Valencia, de la primera casa para asilo de alienados, hoy Hospital provincial.

Propiedad de la Excma. Diputación de Valencia. Hállase colocado en el despacho del Director del Hospital de esa ciudad.

Figura 7.

Aldeana de Assisi; 1888.

Fechado en Roma en 1889, pero pintado en Asís el año anterior.

Propiedad de D. Rafael Cervera; Madrid.

Figura 8.

Escena de costumbres valencianas; 1889.

Pintado en Valencia, al regresar de Italia.

Propiedad de Don Rafael Cervera; Madrid.

Figura 9.

El Boulevard; 1890.

Comenzado en París y terminado en Madrid.

Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1890.

Propiedad de D. Mario de la Mata; Madrid. Antes perteneció á la colección de D. Rafael Cervera.

Figura 10.

Rogativa en Burgos en el siglo XVI; 1892.

Propiedad de M. Émile Téry; París.

Figura 11.

Después del baño; 1891 á 1892.

Exposición Nacional de Madrid de 1892.

Propiedad del Sr. Pedreño. Por referencias fidedignas sabemos que este cuadro se halla en París.

Figura 12.

El beso de la reliquia; 1892.

El asunto es valenciano.

Presentado en el Salón de París, de 1893; la primera vez que Sorolla expuso en el extranjero.

Propiedad de la Diputación Provincial de Bilbao.

Figura 13.

El resbalón del monaguillo; 1892.

El asunto es valenciano. El fondo de este cuadro está copiado de la iglesia del antiguo convento de San Pablo, de Valencia, hoy Instituto de Segunda Enseñanza.

Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1893.

Propiedad de la Excma. Sra. Marquesa de Perinat; Madrid.

Figura 14.

Día feliz; 1892.

Asunto tomado de la vida de los pescadores de la playa de Valencia.

Exposición de Venecia en 1899.

Adquirido para el Museo Udine de Venecia, en 1899.

Figura 15.

Fruta prohibida; 1892.

De este cuadro fué borrada la figura del seminarista.

Propiedad de D. Rafael García; San Sebastián.

Figura 16.

Otra Margarita; 1892.

Exposición Internacional de Madrid de 1892, primera medalla; en 1893, igual recompensa.

Museo de Saint-Louis; Estados Unidos del Norte de América.

Figura 17.

Trata de blancas; 1894.

Salón de los Campos Elíseos de París, en 1895.

Propiedad del autor.

Figura 18.

Familia segoviana; 1894.

Se halla actualmente en Nueva York.

Figura 19.

La vuelta de la pesca; 1894.

Salón de París de 1894; segunda medalla y distinción de artista *hors concours*.

Museo del Luxemburgo; París.

Figura 20.

La bendición de la barca; 1894.

Pintado en la playa del Cabañal, Valencia.

Exposición Nacional de Madrid, 1895.

Propiedad del señor Marqués de Casa Riera; París.

Figura 21.

Pescadores valencianos; 1895.

Pintado en el Cabañal, Valencia.

Exposición Internacional de Berlín, 1896.

Propiedad del Museo de Arte Moderno; Berlín.

Figura 22.

El columpio; 1895-96.

Pintado en un pueblecito de las cercanías de Valencia.

Se halla en Madrid.

Figura 23.

Niña comiendo fruta; ¿1895?

Adquirido por el poeta malagueño Manuel Reina.

Figura 24.

Cosiendo la vela; 1896.

Pintado en el Cabañal, Valencia.

El cuadro representa el interior de un patio de una casa de pescadores del Cabañal.

En la Exposición de Munich, de 1897, obtuvo Medalla de Oro; la misma recompensa en la Exposición Internacional de Viena y en la de Madrid, de 1899. Figuró, además, en el Salón de 1897 y en la Exposición Universal de París de 1900.

Museo de Venecia.

Figura 25.

Madre; 1895.

Pintado al nacer su hija menor, Elena.

Propiedad del autor.

Figura 26.

Un experimento; 1897.

Laboratorio del Doctor Simarro.

Exposición Nacional de Madrid, 1897.

Propiedad del autor.

Figura 27.

Comiendo en la barca; 1898.

Pintado en el Cabañal, Valencia.

Exposición Nacional de Madrid, 1899.

Propiedad del Excmo. Sr. Conde de Romanones; Madrid.

Figura 28.

¡Aun dicen que el pescado es caro!; 1898.

Pintado en el Cabañal, Valencia.

Interior de una barca de pesca, donde unos marineros están curando á un compañero suyo herido.

Exposición Nacional de Madrid, 1899.

Museo de Arte Moderno; Madrid.

Figura 29.

Llegada de una barca de pesca á la playa de Valencia; 1898.

Propiedad de Don César Cobo; Buenos Aires.

Figuras 30 y 31.

Playa de Valencia; 1898.

Propiedad de Don Emilio Galdaracena; Buenos Aires.

Figura 32.

«La sorpresa de Zahara»; *leyenda de Zorrilla*, dibujo; 1900.

Uno de los siete dibujos con que Sorolla ilustró *La sorpresa de Zahara*, en la edición de las *Leyendas* de Zorrilla publicada con gran lujo en Madrid por D. M. Delgado, en 1901, con la colaboración de la mayoría de nuestros pintores.

Figura 33.

Pescadores valencianos; 1899.

Propiedad de Don Calixto Rodríguez; Madrid.

Figura 34.

Triste herencia; 1899.

Pintado en el Cabañal, Valencia.

Cerca de la playa de Valencia existe un asilo para niños enfermos, sostenido por la caridad pública, al frente del cual se hallan hermanos de la Orden de San Juan de Dios. El cuadro representa á los asilados bañándose en el mar.

Premio de honor en la Exposición Universal de París de 1900 y en la Nacional de Madrid de 1901.

Adquirido por Mr. John E. Berwind, hállase en la escuela dominical de la Iglesia de la Ascensión en Nueva York City (Fifth Avenue and Tenth Street).

Figura 35.

Después del baño; 1899.

Exposición Universal de París, 1900.

Propiedad de D. Emilio Galdaracena; Buenos Aires.

Figura 36.

Pescadora valenciana; 1900.

Propiedad de D. Calixto Rodríguez; Madrid.

Figura 37.

Pescadores recogiendo las redes; 1897.

Salón de París, 1898.

Propiedad del autor.

Figura 38.

La familia del pintor; 1901.

Propiedad del autor.

Figura 39.

Elaboración de la pasa en Jávea; 1901.

Propiedad del autor.

Figura 40.

Elaboración de la pasa en Jávea; 1901.

Propiedad de D. Alejandro Anitua; Bilbao.

Figura 41.

Desnudo de mujer; 1902.

Propiedad del autor.

Figura 42.

Después del baño; 1903.

Propiedad del Sr. Baüer; Madrid.

Figura 43.

Niños jugando en la playa; 1903.

Adquirido por el pintor marinista Harrison, para el Museo de Filadelfia.

Figura 44.

Pescadoras valencianas; 1904.

Vendido en Berlín.

Figura 45.

Niños jugando en la playa.

Fragmento del cuadro figura 43.

Figuras 46 y 47.

Pescadoras valencianas.

Fragmentos del cuadro figura 44.

Figura 48.

Apolo; 1904.

Techo de uno de los salones del Palacio del Marqués de Torre Laguna; Madrid.

Figura 49.

Sol de la tarde; 1904.

Exposiciones de París (Galería George Petit), de Munich, de Londres y de Nueva York,

organizadas con cuadros únicamente de Sorolla, en los años 1906, 1907, 1908 y 1909, respectivamente.

Adquirido por The Hispanic Society of America. Se halla depositado en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Figura 50.

Verano; 1904.

Exposición celebrada en París, Galería George Petit, en 1906.

Propiedad de Madame Bryce; París.

Figura 51.

Pescadoras valencianas; 1904.

Salón de París de 1906.

Propiedad de Mr. John E. Berwind; Nueva York.

Figura 52.

Nadadores; 1905.

Pintado en Jávea.

Propiedad del Museo Metropolitano; Nueva York.

Figura 53.

El bote blanco; 1905.

Pintado en Jávea.

Propiedad del Conde de Hereen; Villa Hereen, Biarritz.

Figura 54.

El baño; 1905.

Pintado en Jávea.

Propiedad del Museo Metropolitano; Nueva York.

Figura 55.

Niñas tomando el baño; 1905.

Pintado en Jávea.

Propiedad de The Hispanic Society of America; Nueva York.

Figura 56.

Grupa valenciana; 1906.

Pintado en el jardín de la casa de Sorolla en Madrid; los dos niños que montan en el caballo son Joaquín y María Clotilde, hijos del pintor; visten el traje de los labradores valencianos á principios del siglo XIX. En el otoño de 1908, Sorolla repitió este asunto, con algunas variantes, en otro cuadro que figuró en la Exposición de Nueva York en 1909.

Propiedad del Conde de Hereen; París.

Figura 57.

Elena en el Pardo; 1907.

Propiedad del autor.

Figura 58.

María Clotilde pintando en el Pardo; 1907.

Propiedad del autor.

Figura 59.

El baño; 1907.

Pintado en La Granja.

Propiedad del autor.

Figura 60.

Aldeanos leoneses; 1907.

Exposiciones organizadas en las Grafton Galleries, de Londres, en 1908, y en The Hispanic Society, de Nueva York, en 1909.

Propiedad de The Hispanic Society of America; Nueva York.

Figuras 61, 62 y 63.

Aldeanos leoneses.

Fragmentos del cuadro figura 60.

Figura 64.

Estudio del natural; dibujo; 1905.

Este dibujo fué un estudio para el retrato de la señora de Sorolla, reproducido en la figura 96.

Propiedad del autor.

Figura 65.

Niño saliendo del baño; dibujo; 1908.

Propiedad del Doctor Simarro; Madrid.

Figura 66.

Niñas corriendo por la playa; dibujo; 1908.

Propiedad del Doctor Simarro; Madrid.

Figura 67.

Niños corriendo por la playa; dibujo; 1908.

Propiedad del Doctor Simarro; Madrid.

Figura 68.

Corriendo por la playa; 1908.

Propiedad de Mr. Henry Huntington; Los Ángeles, California.

Figura 69.

Al baño; 1908.
Pintado en el Cabañal, Valencia.
Propiedad de Mrs. Huntington; Nueva York.

Figura 70.

A tomar el baño; 1908.
Vendido en Nueva York en 1909.

Figura 71.

Alegría del agua; 1908.
Pintado en el Cabañal, Valencia.
Vendido en Nueva York en 1909.

Figura 72.

Saliendo del baño; 1908.
Propiedad de The Hispanic Society of America; depositado en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Figura 73.

Idilio en el mar; 1908.
Propiedad de The Hispanic Society of America; Nueva York.

Figura 74.

Retrato de S. M. el Rey Don Alfonso XIII; 1907.
Pintado en los jardines de La Granja.
Real Palacio; Madrid.

Figura 75.

Retrato de S. M. la Reina Doña Victoria; 1907.
Real Palacio; Madrid.

Figura 76.

Retrato de S. M. la Reina Doña Victoria; 1907.
Pintado en los jardines de La Granja.
Real Palacio; Madrid.

Figura 77.

Retrato de S. A. R. el Príncipe de Asturias; 1907.
Real Palacio; Madrid.

Figura 78.

Retrato de S. A. R. la Infanta Doña Isabel de Borbón; 1908.
Madrid.

Figura 79.

Retrato de S. A. R. la Princesa de Battemberg; 1908.

Figura 80.

Retrato de la Señora de Sorolla; 1904.
Pintado en la playa de Valencia.
Propiedad del autor.

Figura 81.

Retrato de la Señora de Laigelsia; 1897.
Madrid.

Figura 82.

Retrato de la Excma. Sra. Marquesa de Santillana; 1899.
Madrid.

Figura 83.

Retrato de la Señora del pintor Beruete; 1901.
Madrid.

Figura 84.

Retrato del pintor D. Aureliano de Beruete; 1908.
Propiedad de The Hispanic Society of America; Nueva York.

Figura 85.

Retrato del pintor Don Aureliano de Beruete.
Fragmento.

Figura 86.

Retrato de Elenita Sorolla; 1897.
Propiedad del autor.

Figura 87.

Retrato de la Excma. Sra. Condesa de Moguiro; 1904.
De este retrato hizo su autor una réplica.
Madrid.

Figura 88.

Retrato de la Señora de Sorolla; 1902.
Propiedad de The Hispanic Society of America; depositado en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Figura 89.

Retrato de Cristián Franzen; 1903.
Madrid.

Figura 90.

Retrato del novelista Don Benito Pérez Galdós.

Figura 91.

Retrato de D. José de Echegaray; 1905.
Madrid.

Figura 92.

Retrato de D. M. B. Cossío; 1905.
Propiedad de The Hispanic Society of America; Nueva York.

Figura 93.

Retrato del Excmo. Sr. Conde de Casal; 1904.
Madrid.

Figura 94.

Retrato del novelista D. Vicente Blasco Ibáñez; 1905-1906.
Propiedad de The Hispanic Society of America.

Figura 95.

Retrato de la Excma. Señora Doña Pilar de Urquijo; 1908.
Madrid.

Figura 96.

Retrato de la Señora de Sorolla; 1905-1906.
Propiedad del Museo Metropolitano; Nueva York.

Figura 97.

Retrato del Doctor Cajal; 1906.
Propiedad de D. Pedro Gil; París.

Figura 98.

Retrato de María Clotilde Sorolla en el Pardo; 1906.
Propiedad del autor.

Figura 99.

Retrato de la Señora de Sorolla; 1907.
Jardines de La Granja.
Propiedad de Mr. Henry E. Huntington; Los Ángeles, California.

Figura 100.

Retrato de la señorita María Luisa de Maldonado; 1907.
Madrid.

Figura 101.

Retrato de Mrs. Alexander; 1909.
Este cuadro y el siguiente fueron pintados, durante la estancia de Sorolla en la América del Norte, á principios de 1909.

Figura 102.

Retrato de Miss Sipson; 1909.

Figura 103.

Retrato de Don Antonio García; 1909.

Figura 104.

Niños jugando en la playa; 1909.

Figura 105.

Niños en la playa; 1909.

Figura 106.

Paseo á orillas del mar; 1909.
Este cuadro y los siguientes han sido pintados en la playa de Valencia durante la impresión de este libro.

Figura 107.

Paseo á orillas del mar; 1909.
Fragmento del cuadro anterior.

Figura 108.

Después del baño; 1909.

Figura 109.

El baño del caballo; 1909.

Figura 110.

Niños bañándose; 1909.

Figura 111.

Las dos hermanas; 1909.

Figura 112.

Las dos hermanas; 1909.
Fragmento del cuadro anterior.

Figura 113.

Las dos hermanas; 1909.
Fragmento del cuadro anterior.

Figura 114.

Después del baño; 1909.

Figura 115.

En la playa; 1909.

ILUSTRACIONES

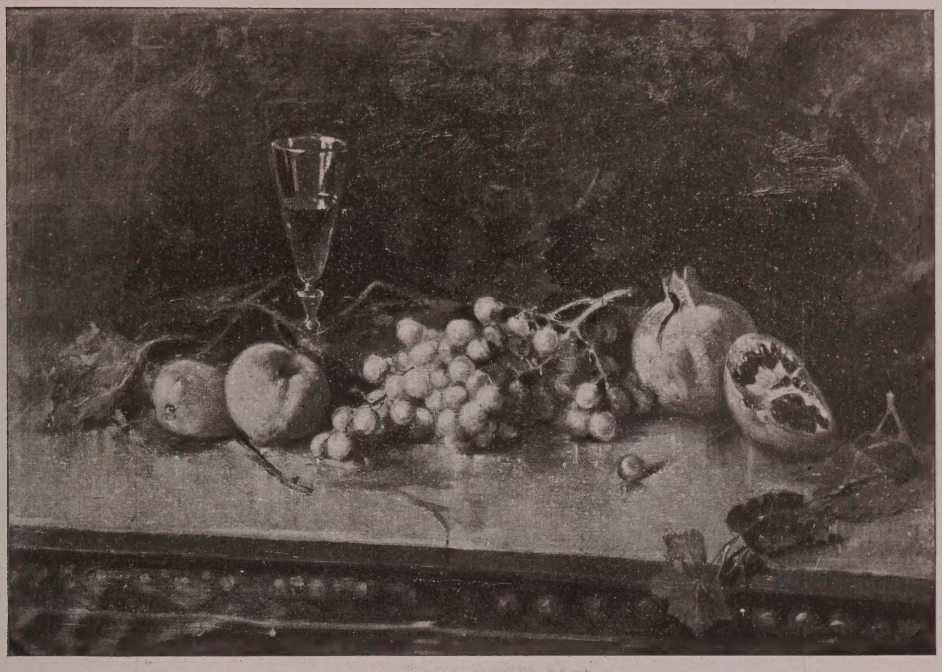

Fig. 1. = Bodegón.

Fig. 2. = Monja en oración.
1883

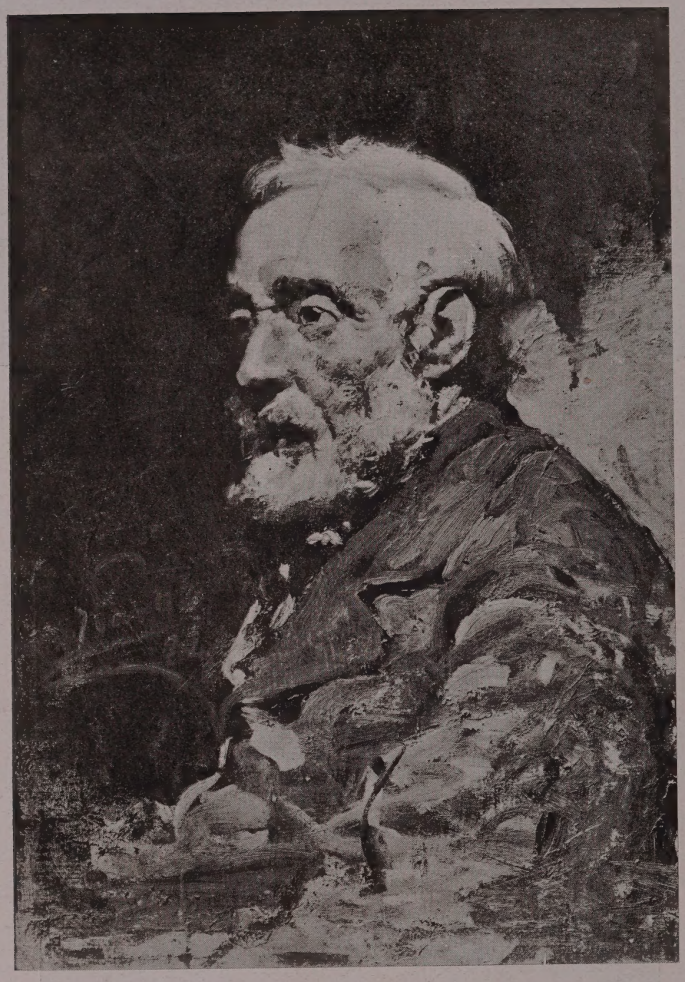

Fig. 3. = Cabeza de estudio.
1884

Fig. 4. = Defensa del Parque de Artillería de Madrid el 2 de Mayo de 1808.
1884

Fig. 5. — Entierro de Cristo.
1886 al 1887

Fig. 6. = El P. Jofré protegiendo á un loco.
1887

Fig. 7. = Aldeana de Assisi.
1888

Fig. 8. = Escena de costumbres valencianas.
1889

Fig. 9. = El Boulevard.
1890

Fig. 10. = Rogativa en Burgos en el siglo XVI.
1892

Fig. 11. — Después del baño.
1891 al 1892

Fig. 12. — El beso de la reliquia.
1891 al 1892

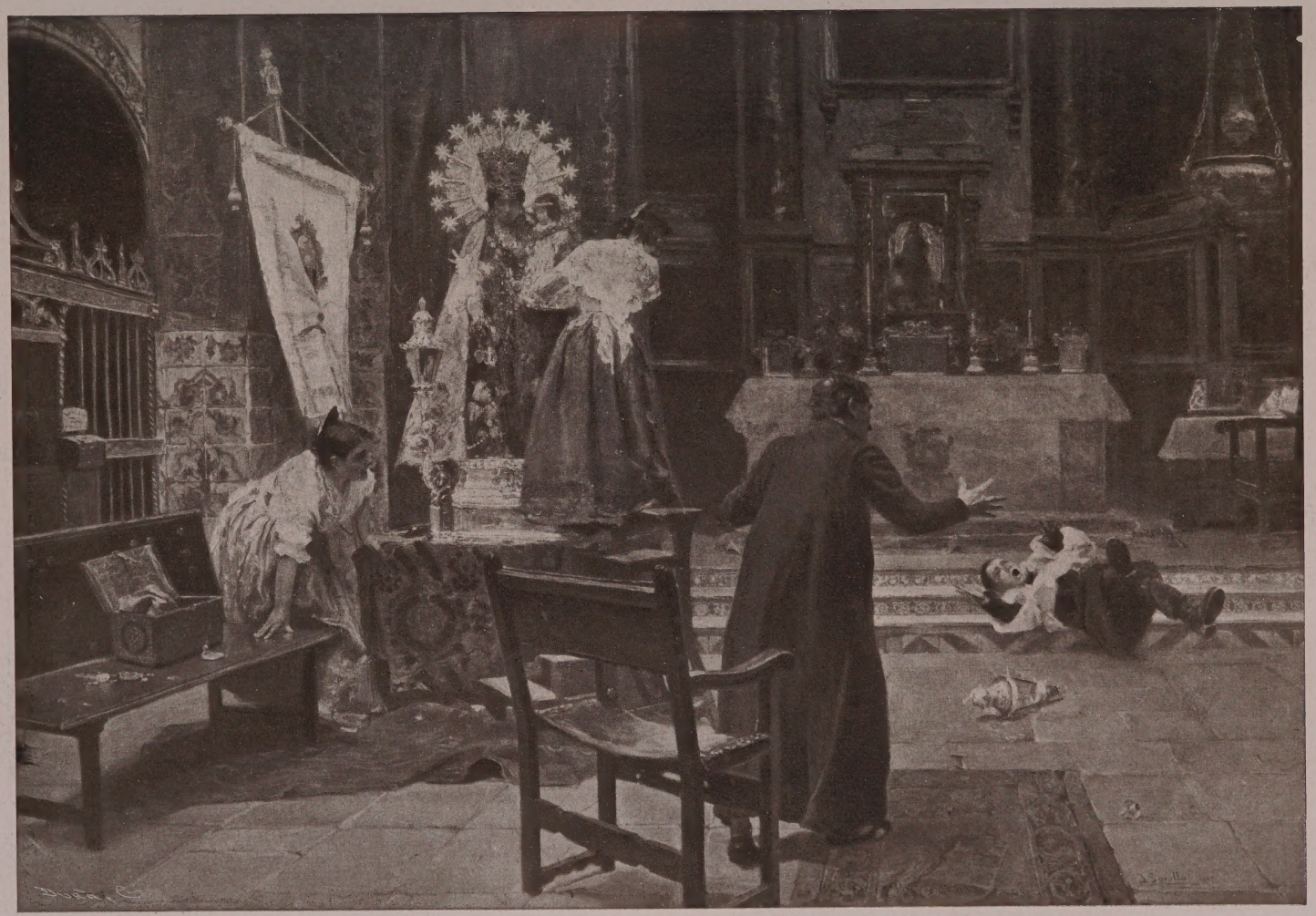

Fig. 13. = El resbalón del monaguillo.
1892

Fig. 14. = Día feliz.
1892

Fig. 15. — Fruta prohibida.
1892

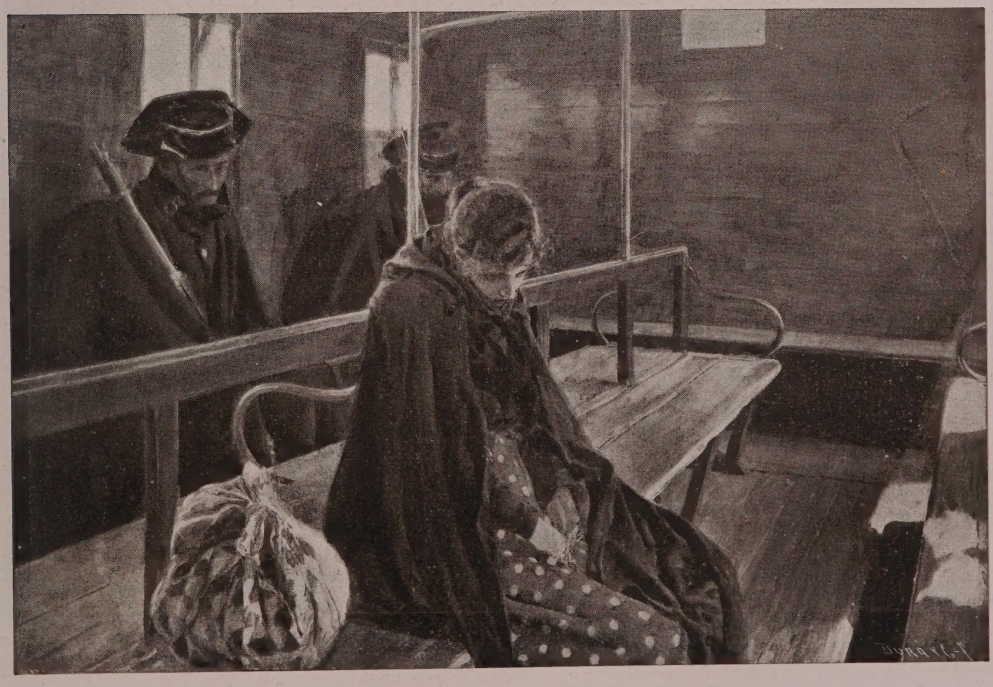

Fig. 16. — Otra Margarita.
1892

Fig. 17. = Trata de blancas.
1894

Fig. 18. — Familia segoviana.
1894

Fig. 19. = La vuelta de la pesca.
1894

Fig. 20. = La bendición de la barca.
1894

Fig. 21. = Pescadores valencianos.
1895

Fig. 22. = El Columpio.
¿1895-1896?

Fig. 23. = Niña comiendo fruta.
¿1895?

Fig. 24. = Cosiendo la vela.
1896

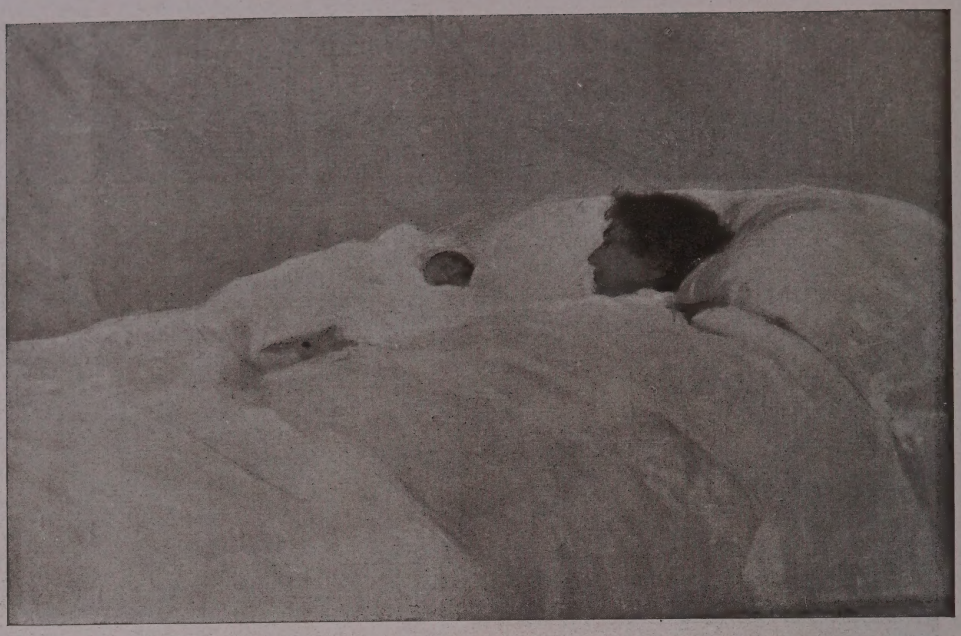

Fig. 25. = Madre.
1896

Fig. 26. = Un experimento.
1897

Fig. 27. = Comiendo en la barca.
1898

Fig. 28. = ¡Aun dicen que el pescado es caro!
1898

Fig. 29. — Llegada de una barca de pesca en la playa de Valencia.
1898

Fig. 30. — Playa de Valencia.
1899

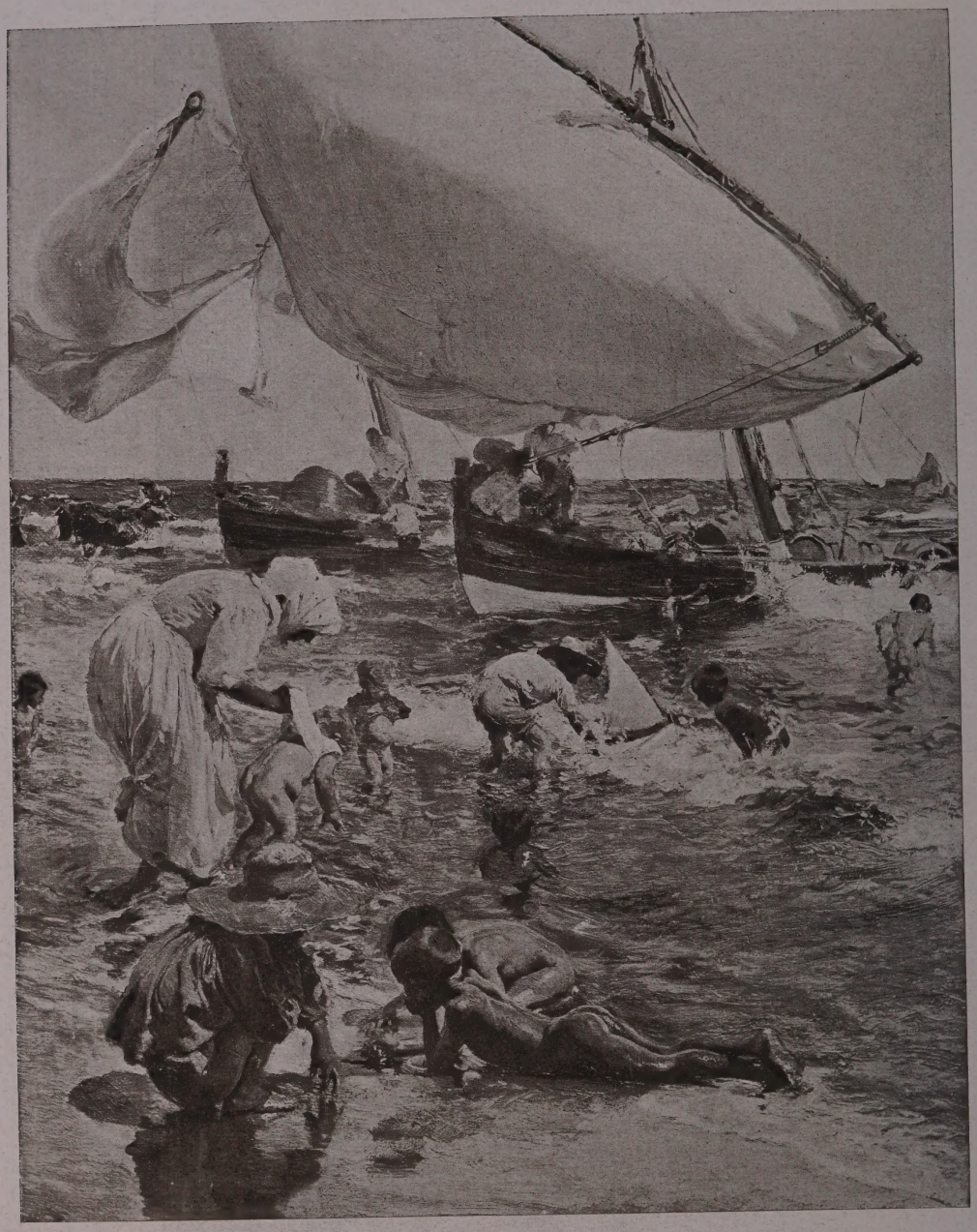

Fig. 31. = Playa de Valencia.

(Fragmento.)

Fig. 32. = La sorpresa de Zahara; leyenda de Zorrilla (Dibujo).
1900

Fig. 33. = Pescadores valencianos.
1899

Fig. 34. = Triste herencia.
1899

Fig. 35. = Después del baño.
1899

Fig. 36. = Pescadora valenciana.
1900

Fig. 37. = Pescadores recogiendo las redes.
¿1900?

Fig 38. = La familia del pintor.
1901

Fig. 39. = Elaboración de la pasa, en Jávea.
1901

Fig. 40. = Elaboración de la pasa, en Jávea.
1901

Fig. 41. = Desnudo de mujer.
1902

Fig. 42. = Después del baño.
1903

Fig. 43. = Niños jugando en la playa.
1903

Fig. 44. = Pescadoras valencianas.
1904

Fig 45. = Niños jugando en la playa.
(Fragmento.)

Fig. 46. = Pescadoras valencianas.
(Fragmento.)

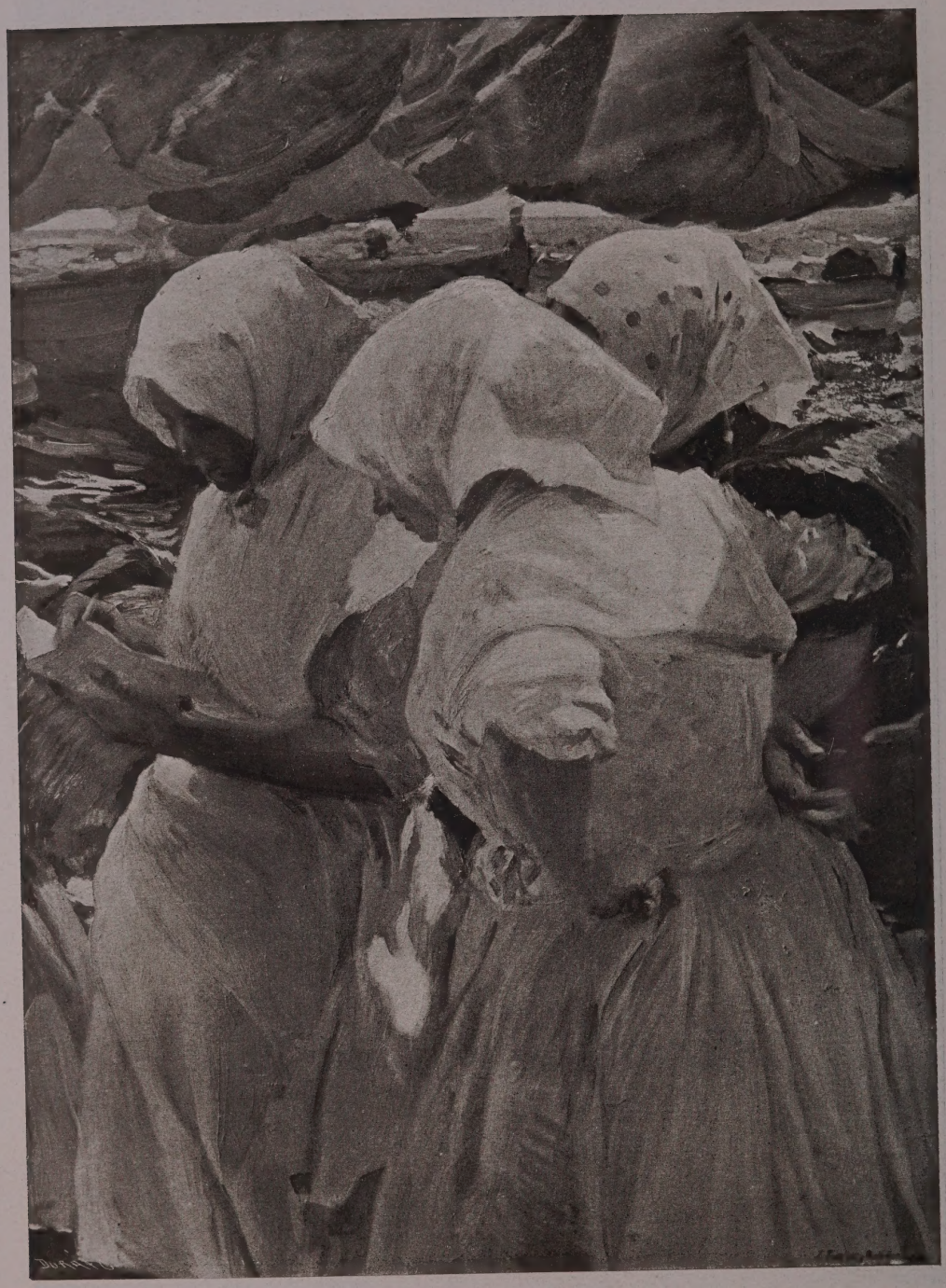

Fig. 47. = Pescadoras valencianas.
(Fragmento.)

Fig. 48. = Apolo.
1904

Fig. 49. = Sol de la tarde.
1904

Fig. 50. = Verano.
1904

Fig. 51. = Pescadoras valencianas.
1904

Fig. 52. — Nadadores (Jávea).
1905

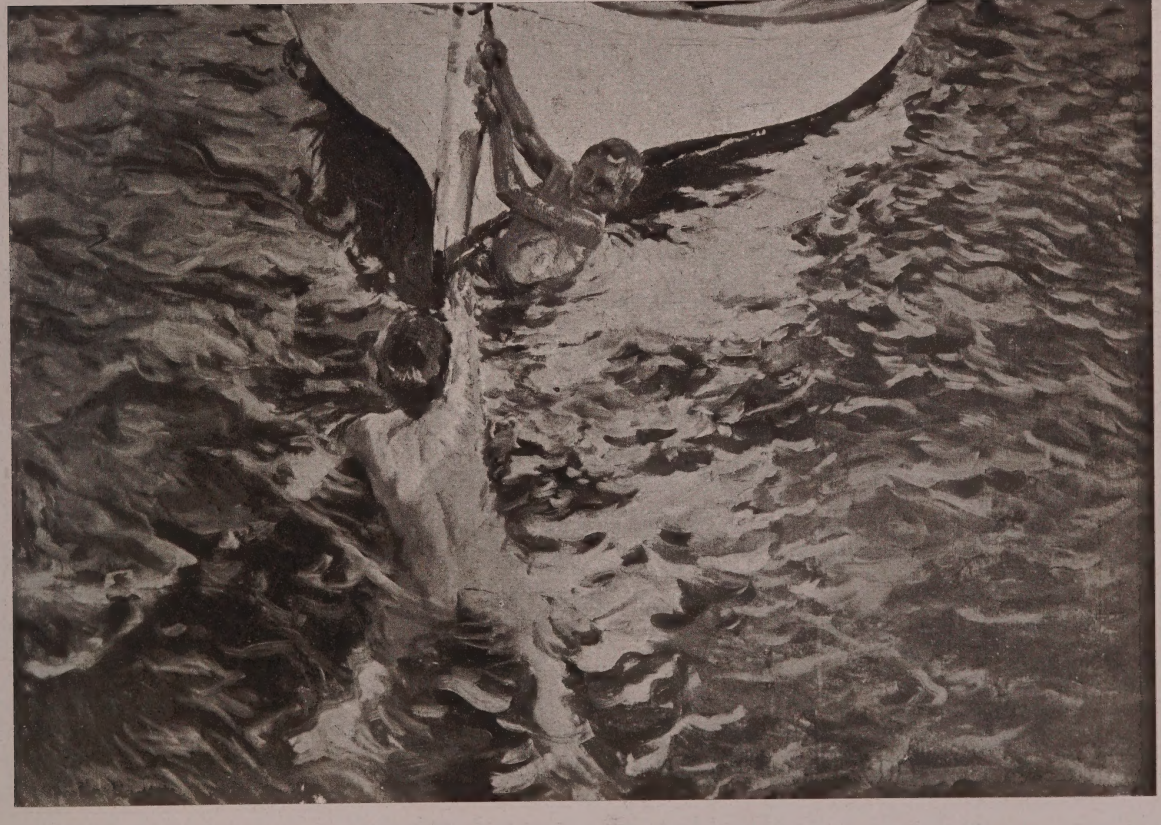

Fig. 53. — El bote blanco.
1905

Fig. 54. = El baño (Jávea.)
1905

Fig. 55. = Niñas tomando el baño.
1905

Fig. 56. = Grupa valenciana.
1906

Fig. 57. — Elena en el Pardo.
1907

Fig. 58. — María Clotilde pintando en el Pardo.
1907

Fig. 59. = El baño.
1907

Fig. 60. = Aldeanos leoneses.
1908

Fig. 61. — Aldeanos leoneses.
(Fragmento.)

Fig. 62. — Aldeanos leoneses.
(Fragmento.)

Fig. 63. — Aldeanos leoneses.
(Fragmento.)

Fig. 64. = Estudio del natural. (Dibujo.)

Fig. 65. = Niño saliendo del baño. (Dibujo.)
1908

Figs. 67 y 68. = Niños corriendo por la playa. (Dibujos.)
1908

Fig. 68. = Corriendo por la playa.
1908

Fig. 69. = Al baño.
1908

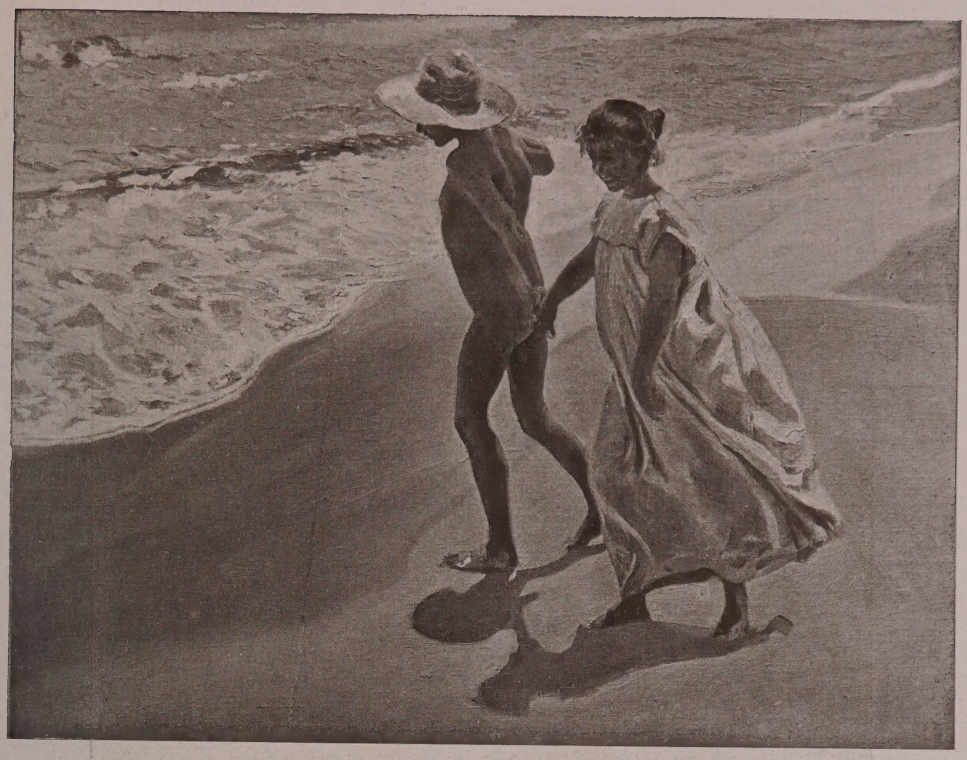

Fig. 70. = Á tomar el baño.
1908

Fig. 71. = Alegría del agua.
1908

Fig. 72. = Saliendo del baño.
1908

Fig. 73. — Idilio en el mar.
1908

Fig. 74. = S. M. el Rey D. Alfonso XIII.

Fig. 75. — Retrato de S. M. la Reina Victoria.
1907

Fig. 76. = S. M. la Reina Doña Victoria.

Fig. 77. — S. A. R. el Príncipe de Asturias.

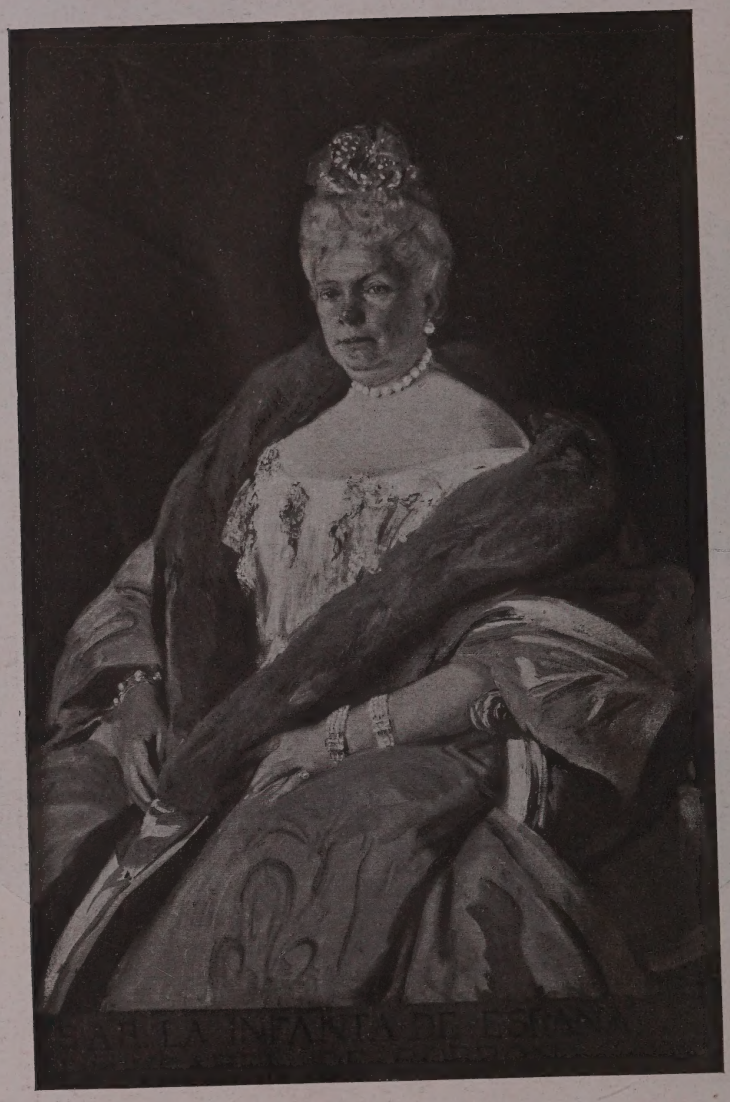

Fig. 78. = S. A. R. la Infanta Doña Isabel de Borbón.
1908

Fig. 79. — S. A. R. la Princesa de Battemberg.
1908

Fig. 80. = Señora de Sorolla.
1904

Fig. 81. = Señora de Laiglesia.
1907

Fig. 82. = Excma. Sra. Marquesa de Santillana.

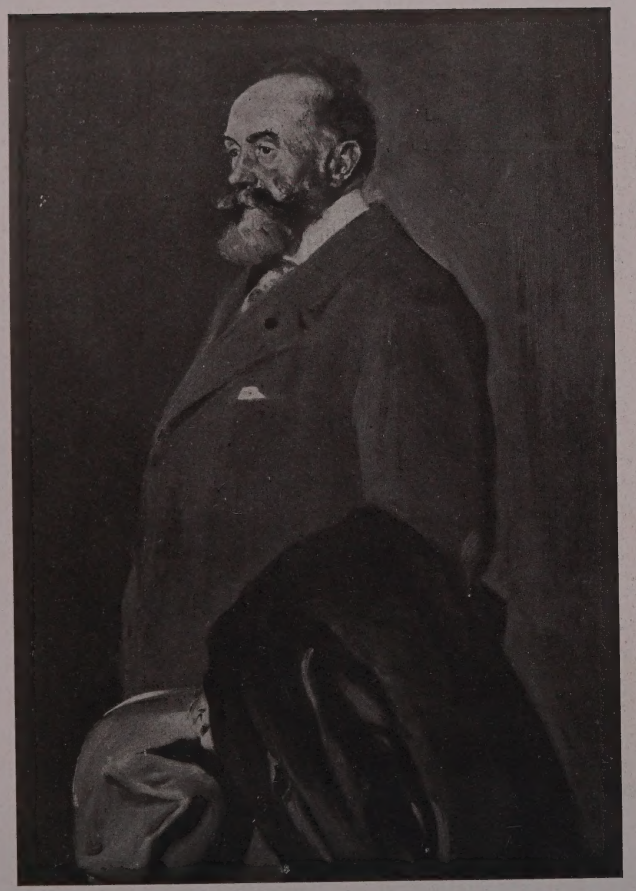

Fig. 84. = El pintor Don Aureliano de Beruete.
1908

Fig. 83. = Señora de Beruete.
1901

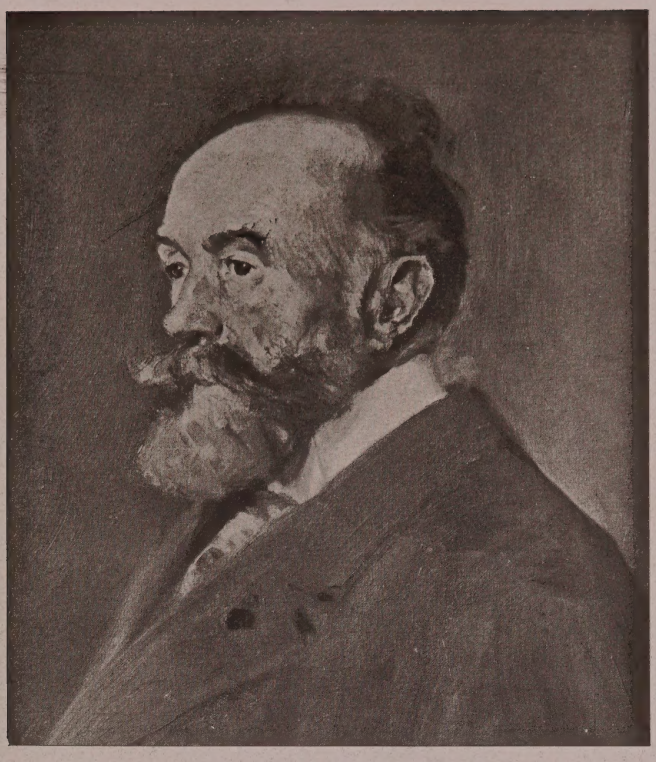

Fig. 85. = El pintor Don Aureliano de Beruete.
(Fragmento.)

Fig. 86. = Elenita Sorolla.
1897

Fig. 87. = Excma. Sra. Condesa de Muguiro.
1904

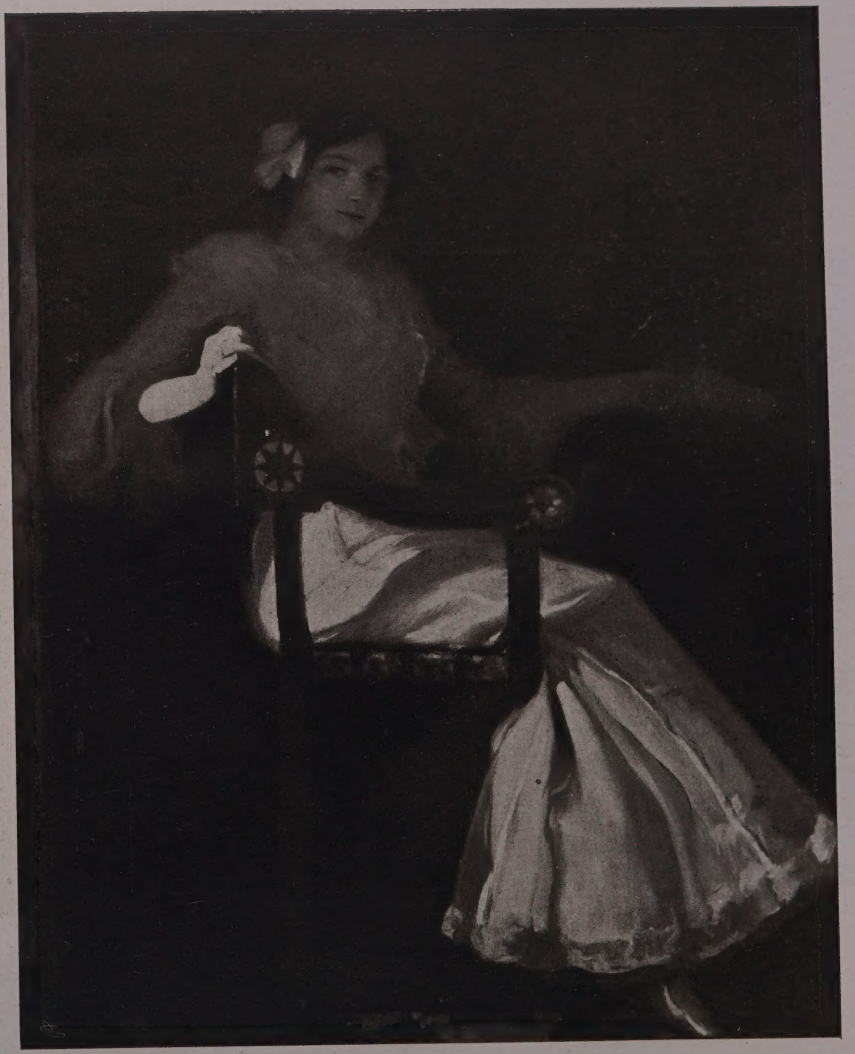

Fig. 88. = Señora de Sorolla.
1902

Fig. 89. — Cristián Franzen.
1903

Fig. 90. = Don Benito Pérez Galdós.

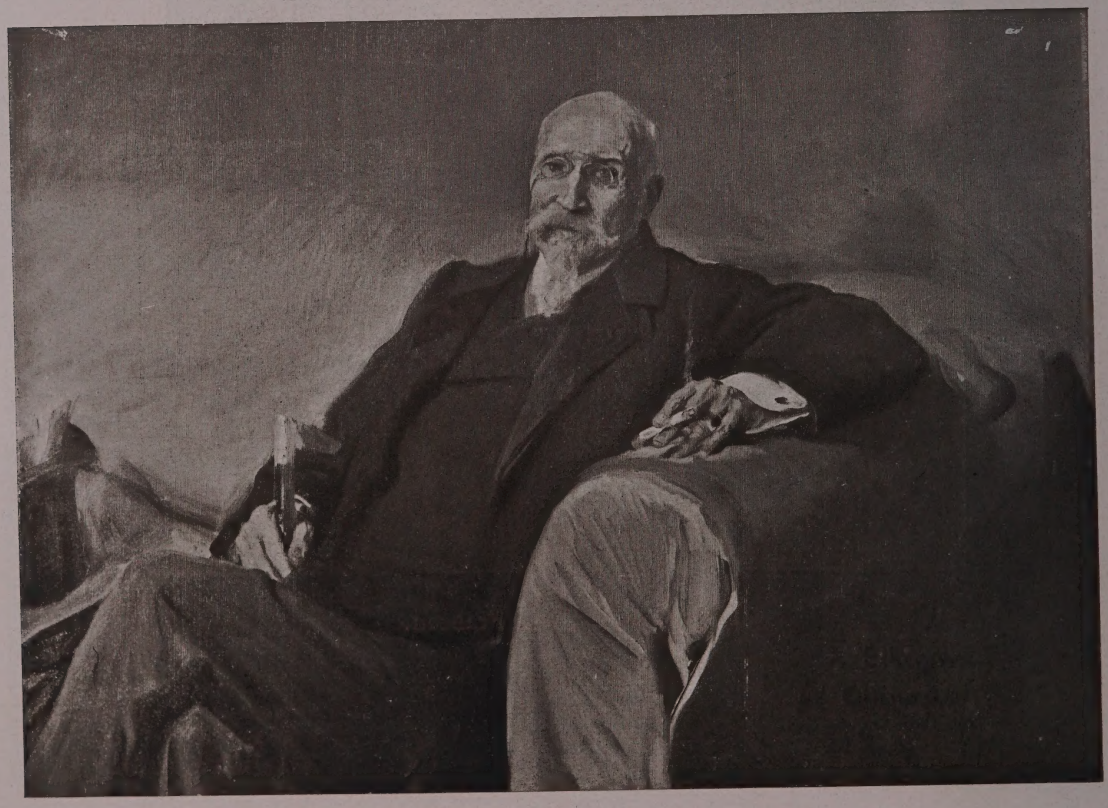

Fig. 91. = Don José de Echegaray.

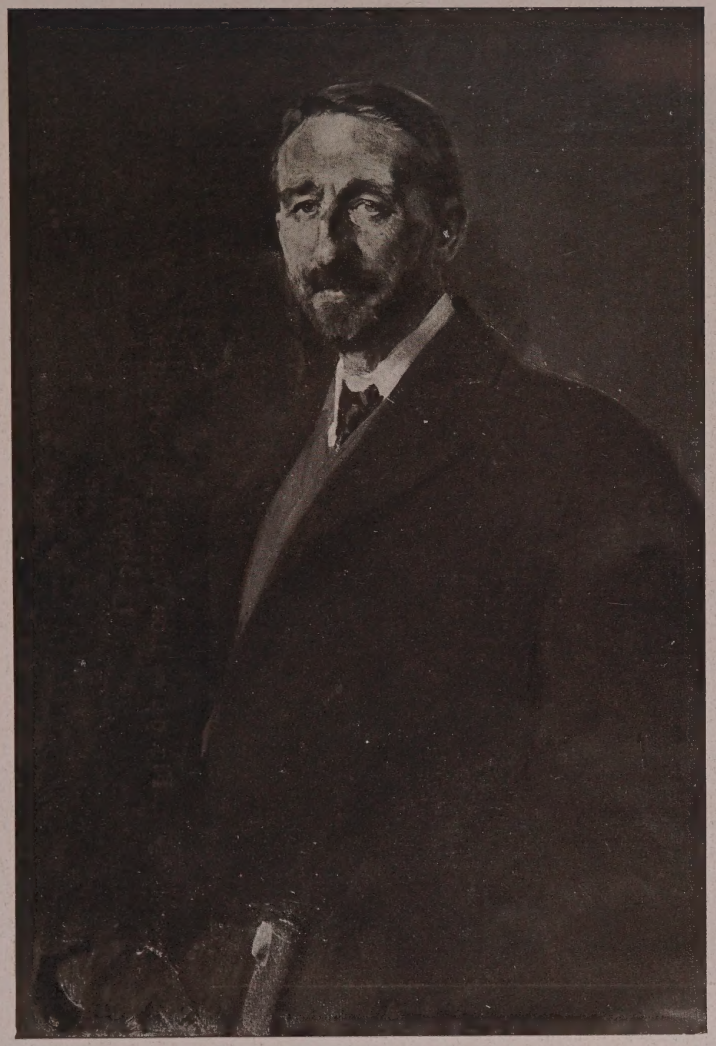

Fig. 92. = Don M. B. Cossío.
1905

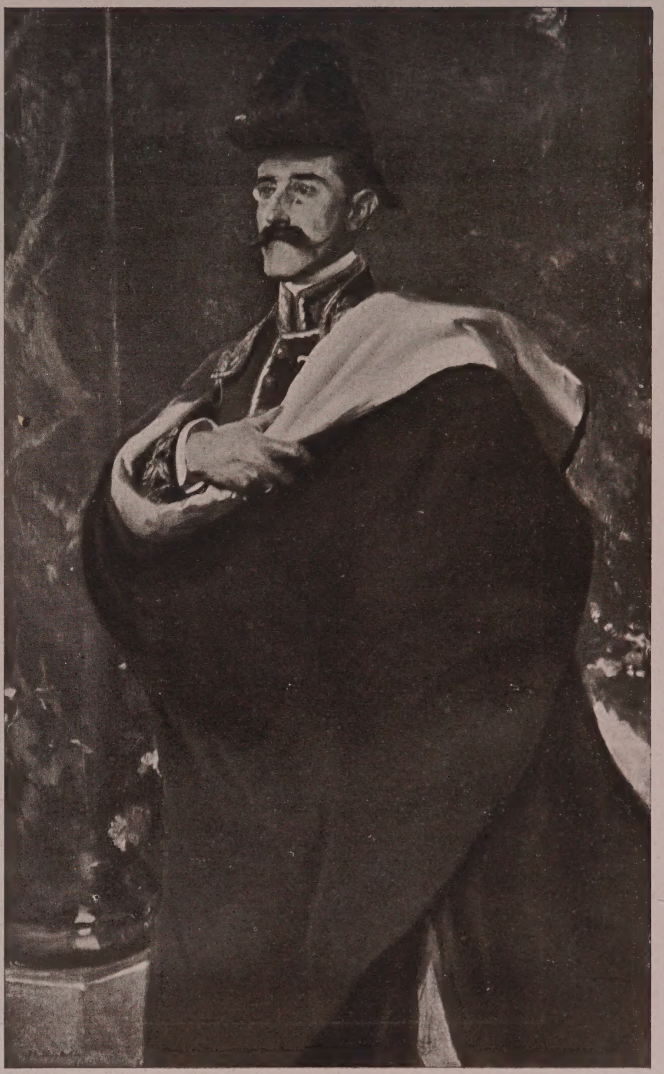

Fig. 93. = Excmo. Sr. Conde de Casal.
1904

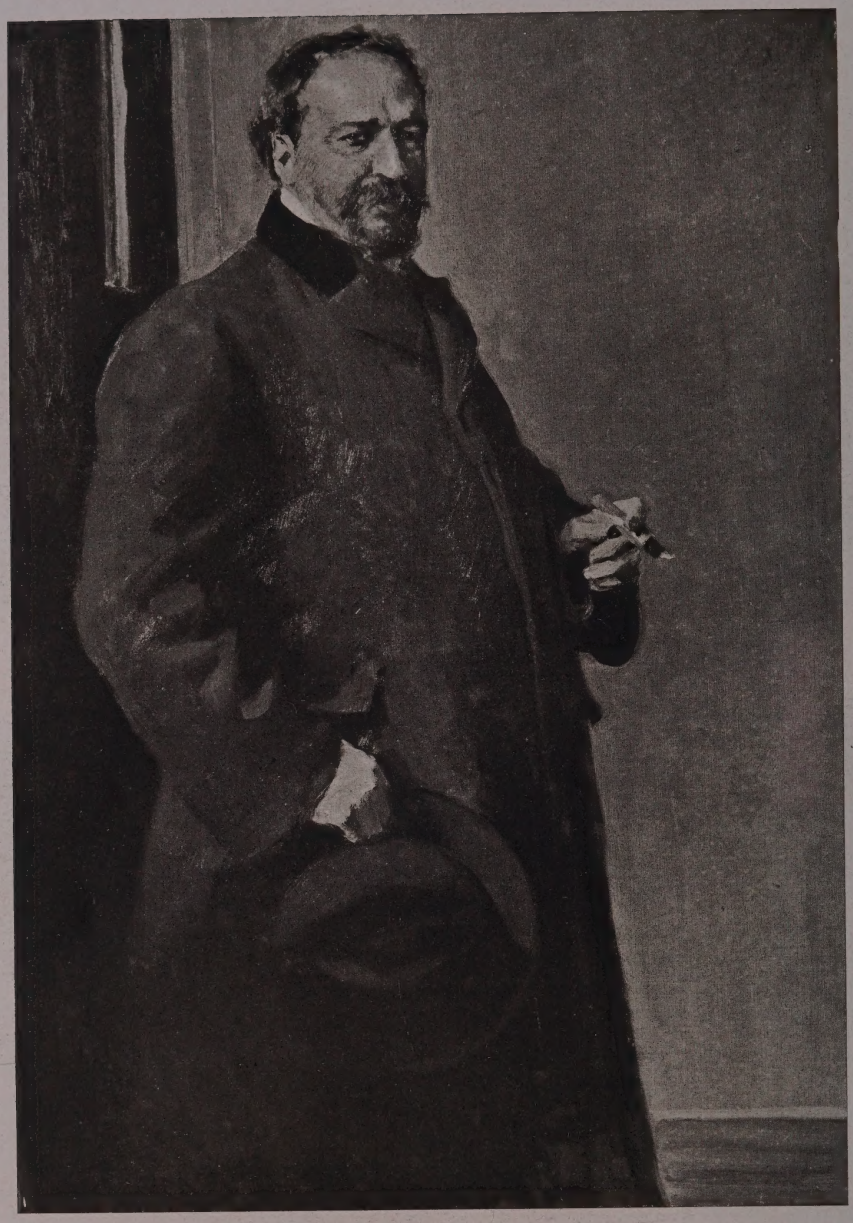

Fig. 94. = Don Vicente Blasco Ibáñez.
1905-1906

Fig. 95. = Excma. Sra. D.ª Pilar de Urquijo.
1908

Fig. 96. = Señora de Sorolla.
1905 á 1906

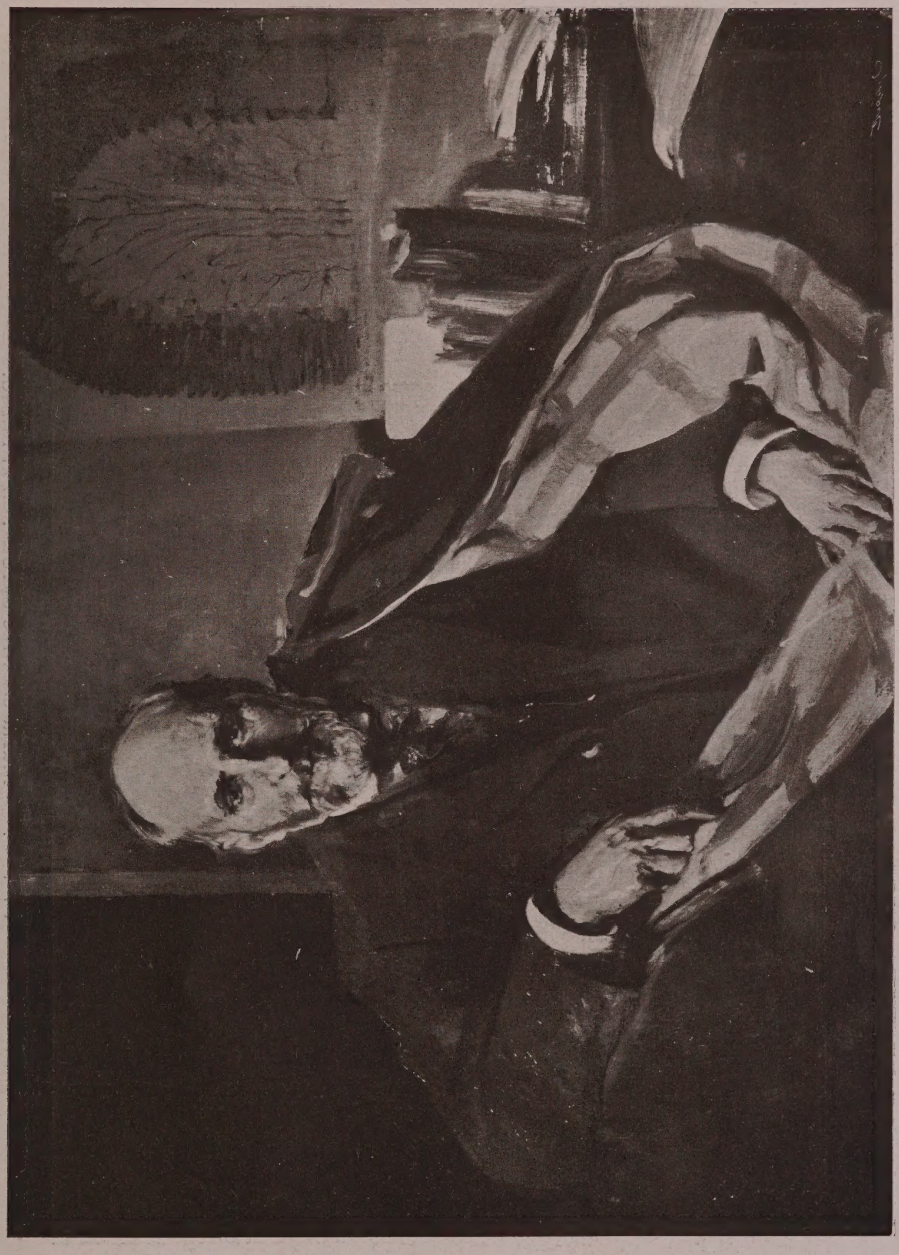

Fig. 97. = El Doctor Cajal.
1906

Fig. 98. = María Clotilde Sorolla, en el Pardo.
1906

Fig. 99. = Señora de Sorolla, en los jardines de La Granja.
1907

Fig. 100. = Señorita María Luisa de Maldonado.
1907

Fig. 101. = Mrs. Alexander.
1909

Fig. 102. = Miss Sipson.

1909

Fig. 103. = Retrato de Don Antonio García.
1909

Fig. 104. = Niños jugando en la playa.
1909

Fig. 105. = Niños en la playa.
1909

Fig. 106. = Paseo á orillas del mar.
1909

Fig. 107. = Paseo á orillas del mar.

(Fragmento.)

Fig. 108. — Después del baño.
1909

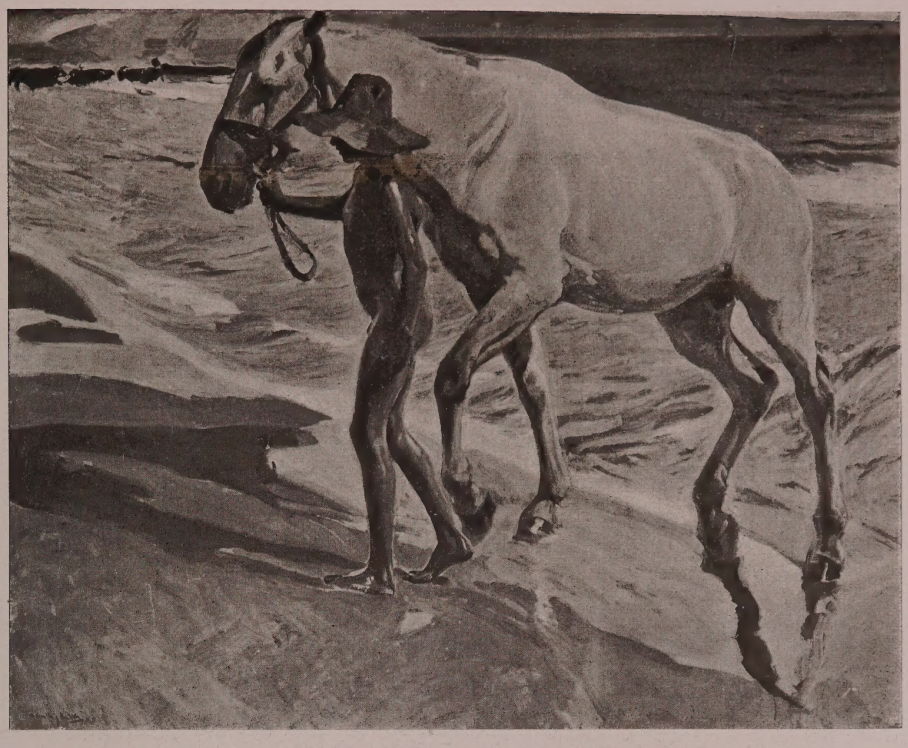

Fig. 109. = El baño del caballo.
1909

Fig. 110. = Niños bañándose.
1909

Fig. 111. = Las dos hermanas.
1909

Fig. 112. = Las dos hermanas.
(Fragmento.)
1909

Fig. 113. — Las dos hermanas.
(Fragmento.)
1909

Fig. 114. = Después del baño.
1909

Fig. 115. = En la playa.
1909

ESTE PRIMER VOLUMEN
DE LA «BIBLIOTECA DE ARTE ESPAÑOL»
EDITADA EN MADRID POR DON LEONCIO MIGUEL,
QUE SE TITULA
«SOROLLA : SU VIDA Y SU ARTE»,
ESCRITO POR EL PROFESOR DON RAFAEL DOMÉNECH
É ILUSTRADO CON .CXVI. REPRODUCCIONES AUTOTÍPICAS
DE PINTURAS Y DIBUJOS,
SE ACABÓ DE ESTAMPAR EN VILLANUEVA Y GELTRÚ
EL SÁBADO .XIX. DE DICIEMBRE DE .MCMIX.
POR
OLIVA, IMPRESSOR : S. EN C.

BIBLIOTECA DE LAS ARTES DECORATIVAS

VOLUMEN I.

TEORÍA, HISTORIA Y TÉCNICA ORNAMENTAL Y DECORATIVA DE EGIPTO

POR RICARDO AGRASOT

Profesor de Historia de las Artes Decorativas en la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba.

Esta obra, de reciente publicación, resume todos los trabajos sobre el arte egipcio. Pero su gran valor y utilidad, para arquitectos y artistas decoradores, consiste en que, á propósito del arte antiguo egipcio, se expone una completísima teoría sobre la técnica ornamental y decorativa. Sus principios son de inmediata aplicación al arte moderno, y la técnica ornamental y decorativa va demostrada en numerosos grabados, que son otros tantos problemas de ornamentación y decoración. = Un extracto del índice de este libro hará ver á nuestros lectores la utilidad tan grande que tiene en la práctica decorativa:

PRÓLOGO. = INTRODUCCIÓN.— El medio físico y moral: Determinación del ideal egipcio.

Parte I. — ORNAMENTACIÓN

Capítulo I. — Unidades ornamentales: Su desarrollo y combinaciones simples.

Capítulo II.—Composición ornamental.

I. Composiciones ornamentales indefinidas: Caracteres generales.—Fundamento skeiomorfo de los patterns regulares.—Patterns de ziszás.—Patterns de cuadrícula.—Patterns de círculos.—Patterns de retícula.—Paterns de retícula con círculos.—Otras formas de patterns con espiras.—Composiciones perfectas.—Patterns irregulares.

II. Composiciones ornamentales definidas: Fajas.—Fajas de índole geométrica.—Fajas de índole fitomorfa.—Fajas compuestas.—Encuadraturas y soluciones de ángulo.

Capítulo III. — Valor estético de los elementos fundamentales de la ornamentación.

Parte II. — DECORACIÓN

Capítulo I. —Decoración arquitectónica estructural esculpida y pintada.—Los conjuntos arquitectónicos y sus anexos desde el punto de vista decorativo.

Capítulo II. — Industrias artísticas.

Un volumen de 28×23 centímetros, 212 páginas, numerosos grabados intercalados en el texto y un atlas con 246 ilustraciones autotípicas.

DIEZ PESETAS EJEMPLAR

A todo el que lo solicite, se enviará gratis un prospecto de este libro, con muestras de texto y láminas.

6.50

PEQUEÑAS MONOGRAFÍAS DE ARTE

Revista mensual ilustrada de Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes decorativas.

DIRECTOR : ALFONSO DUBÉ, arquitecto.

COMITÉ DE REDACCIÓN

RICARDO AGRASOT : Profesor de la Escuela de Artes é Industrias de Córdoba.

FRANCISCO ALCÁNTARA : Profesor de la Escuela de Artes é Industrias de Madrid.

LUIS M. CABELLO Y LAPIEDRA : Arquitecto.

ENRIQUE DÍEZ-CANEDO : Crítico de Arte.

RAFAEL DOMÉNECH : Profesor de la Escuela de Pintura de Madrid.

JOSÉ ELÍAS Y VÍAS : Arquitecto.

FRANCISCO GARCÍA NAVA : Arquitecto.

TOMÁS GÓMEZ ACEBO : Arquitecto.

VICENTE LAMPÉREZ : Profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

ELADIO LAREDO : Arquitecto y fundador de la revista *Pequeñas Monografías de Arte.*

MANUEL MENDOZA : Arquitecto.

JOSÉ RAMÓN MÉLIDA : Director del Museo de Reproducciones de Madrid.

DEMETRIO RIVES : Arquitecto.

MANUEL RODRÍGUEZ CODOLÁ : Profesor de la Escuela de Artes é Industrias y Bellas Artes de Barcelona.

AMÓS SALVADOR : Arquitecto.

MIGUEL SALVADOR : Abogado y crítico de Arte.

DIRECTOR ARTÍSTICO : GREGORIO MUÑOZ DUEÑAS.

PRECIOS DE SUSCRIPCION

España.	30 pesetas al año.
Extranjero.	35 francos » »
Número suelto.	3 pesetas » »

Las suscripciones, por anualidades completas y adelantadas.

Los suscriptores de provincias que deseen recibir certificados los números, con lo cual se evitan reclamaciones, abonarán 3 pesetas más por este concepto.

La correspondencia, diríjase al Administrador:

CALLE DE ECHEGARAY, NÚM. 19 : MADRID.

OLIVA, IMPRESSOR : S. EN C. VILLANUEVA Y GELTRÚ ℘ (BARCELONA)
OFICINAS Y TALLERES: RAMBLA DE VENTOSA, NÚM. 27.
EN BARCELONA : RAMBLA DE CATALUÑA, N.° 75, PRAL.
«ANUARI OLIVA : MCMVII»

87-B6353

OLIVA, IMPRESSOR : S. EN C.
VILLANUEVA Y GELTRÚ (BARCELONA)